_spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

#325 MÄRZ/APRIL 2010
5,00 EUR
Österreich 5,75 EUR BeNeLux 5,90 EUR
Italien/Spanien 6,75 EUR Schweiz 10,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 73 MINUTEN

THE KNIFE, BEACH HOUSE, FEHLFARBEN, GONJASUFI, DIE STERNE, SPOON, LAWRENCE, LIGHTSPEED CHAMPION, FIELD MUSIC, KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEF, JAPANISCHE KAMPFHÖRSPIELE, LINDSTRØM U.A.

G WIE GORILLAZ

DAS ABC DER COMICBAND UM DAMON ALBARN

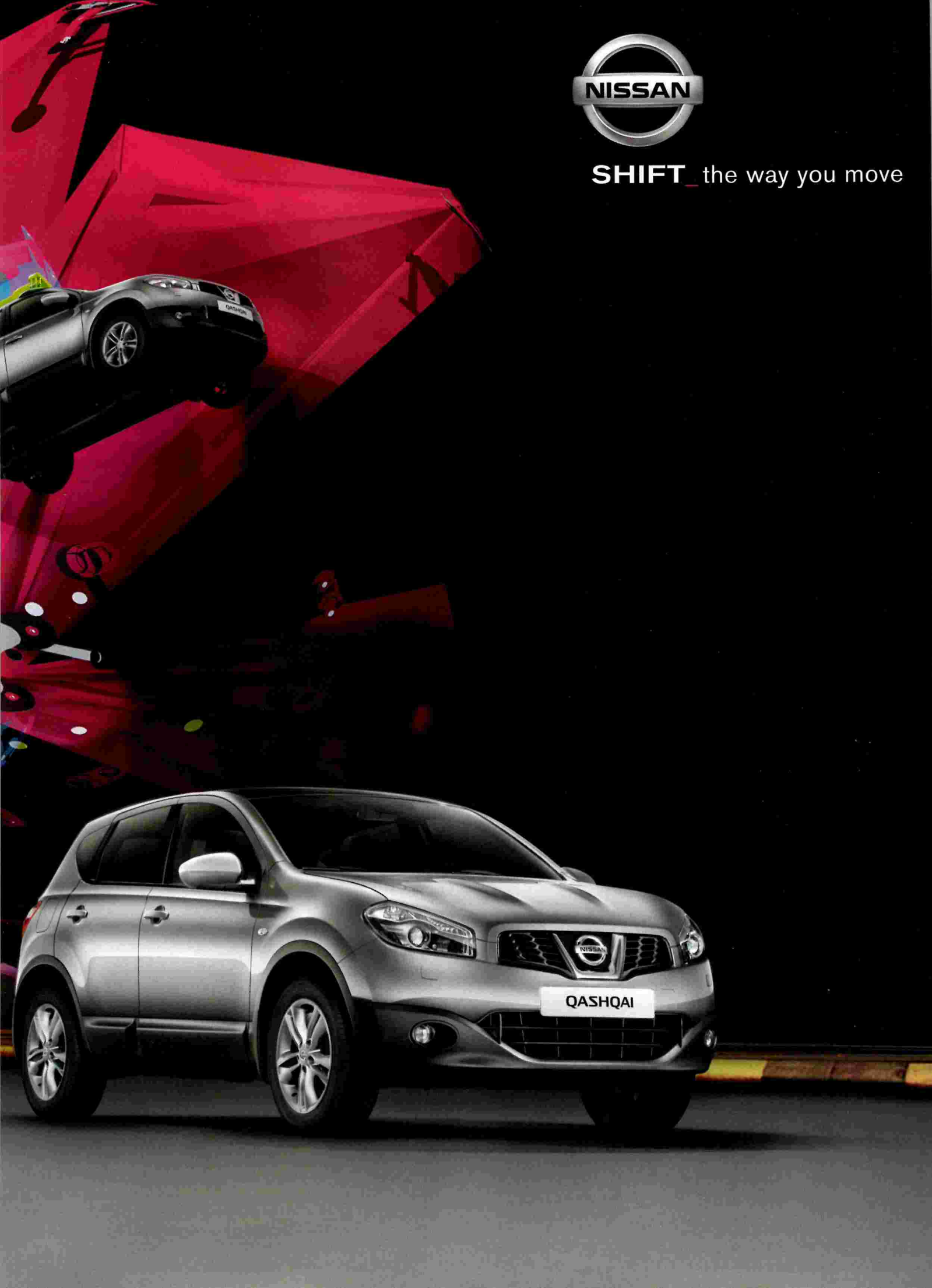
plus... ED RUSCHA . GONJASUFI . ALICE IM WUNDERLAND . YEASAYER . THE XX
CLAUDE LANZMANN . JOANNA NEWSOM . JAPANISCHE KAMPFHÖRSPIELE *u.v.a.*

QASHQAI
URBAN PROOF.

DER NEUE NISSAN QASHQAI.
URBAN PROOF. MASTERED.

Hart im Nehmen, aber stylisch: die neue Art in überfüllten Metropolen zu parken. Gestaltet von Tanzim Hasan Salim, Gewinner des Design-Wettbewerbs „Think outside the parking box“ von Designboom und NISSAN.

Der neue NISSAN QASHQAI. Deutschlandpremiere am 20. März 2010.
www.nissan.de/qashqai


NISSAN
SHIFT_ the way you move
QASHQAI

CIGAR
GR CIGAR
EN TO T

F.A.C.T
MAKER.ON
HE PU
HvE
HERR VON EDEN
1/2 WILD 1/2 CHILD

spex *LIVE*

BERGHAIN
12/05/2010
BERLIN

AB MÄRZ MEHR AUF SPEXLIVE.DE

INHALT

Spex #325 März/April 2010

GORILLAZ *gezeichnet von Patrick Klose*

MUSIK

012 **DANTON EEPROM** *Und auch seinen Bowie kann er*

014 **KAKI KING** *Zart picken und quer bürsten*

016 **YEASAYER** *Sturm in Grenzen*

020 **LONELADY** *Geister im Staub der Wunderstadt*

022 **THE IRREPRESSIBLES** *Ein Ornament in menschlichem Gewand*

026 **GONJASUFI** *Der Hirte im Schafspelz*

028 **JESSICA 6**

030 **SPEX-GESPRÄCH: JOANNA NEWSOM**

036 **KUNSTSPRACHE – TEIL 10: PETER HEIN (FEHLFARBEN), CHRISTOF KATHER (JAPANISCHE KAMPFHÖRSPIELE)**

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

044 **ANTIZIONISMUS** *Ein Anruf Claude Lanzmanns in der Spex-Redaktion rüttelte uns wach: Ende Oktober hatten antizionistische Linke im Hamburger Kino B-Movie gewaltsam eine Aufführung von Lanzmanns Film »Warum Israel« verhindert – und niemand berichtete darüber. Anlass für Spex, in einem zweiteiligen Schwerpunkt die lange Geschichte des Antisemitismus in der Linken aufzurollen und ein Protokoll der Podiumsdiskussion zu drucken, zu der Spex im Januar im Hamburger Uebel & Gefährlich lud.*

054 **GORILLAZ** *Eine Insel aus Zivilisationsschrott im Südpazifik ist Schauplatz des neuen, dritten Gorillaz-Albums »Plastic Beach«, das Damon Albarn mit seiner rasend erfolgreichen Comicband und einer hochkarätigen Gästeliste aus Klassik-, Hiphop- und Soul-Stars aufgenommen hat. Max Dax hat sich das Album angehört und beschreibt Albarns »Prinzip Alter Ego«, dazu trägt Harald Peters das ABC der Affen zusammen, mit ein wenig Hilfe von Gastkommentatoren wie Simon Reynolds und Holger Czukay.*

062 **MODE** *Life is sweet! Nice to meet you*

072 **MODE - INTERVIEW: BARBARA VINKEN**
Barbara Vinken untersucht die Rhetorik der Mode mit den Mitteln der Literaturwissenschaft: Die Romanistin, die als Professorin an der Universität München lehrt und deren Buch »Mode nach der Mode« als Standardwerk der Modetheorie gilt, spricht im Mode-Interview über anfallartigen Markenfetischismus für die Massen, neuen Konformismus und ein Rüschenkleid aus der letzten Lanvin-Kollektion von Alber Elbaz.

MODE / KUNST / BÜCHER FILM / POP BRIEFING / LIVE

078 **PROTEST AM ENDE DER VERWERTUNGSKETTE**
Vivienne Westwoods neue Kampagne

080 **FRAGEN SIE EINEN PSYCHIATER!** *Ed Ruscha*

088 **VERSCHIEBUNG DES GRAUENS**
Jos de Gruyter & Harald Thys

094 **GEISTERHAFTE, SUBJEKTLOSE FIGUREN**
Uwe Lausen

096 **SIE TANZTE DIE PAUSE UND DEN ORGASMUS**
Valeska Gert

102 **RAUMKOMPONISTIN AUF ABWEGEN** *Zaha Hadid*

106 **HUNDERT JAHRE AUF EINEN STREICH** *Alex Ross*

108 **ALICE LEBT HIER NICHT MEHR (DORT ABER AUCH NICHT)** *Kindheit im Film*

116 **SEI DU SELBST UND DU BIST SCHÖN**
Lee Daniels' »Precious«

118 **DIE SEHNSUCHT NACH DEM MORD**
Jacques Audiards' »Un prophète«

120 **IM GOLDENEN LICHT EINES PARKPLATZES**
Tom Fords »A Single Man«

121 **BILDSCHIRMLEUCHTEN** *DVD-Kolumne*

122 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Thomas Jerome Newtons »Der Mann, der vom Himmel fiel«

124 **WICHTIGE MUSIKVIDEOS**
Saam Farahmands »The XX – A Sculpture of the Album«

126 **SPEX POP BRIEFING** *Platte der Ausgabe: Kristof Schreufs »Bourgeois With Guitar«; Diskussionen zu neuen Platten von u. a. Gil Scott-Heron, The Knife, Massive Attack, Beach House, Die Sterne, Lindstrøm & Christabelle, La Stampa,*

148 **GELUNGENE VERPACKUNG** *Alex Steinweiss*

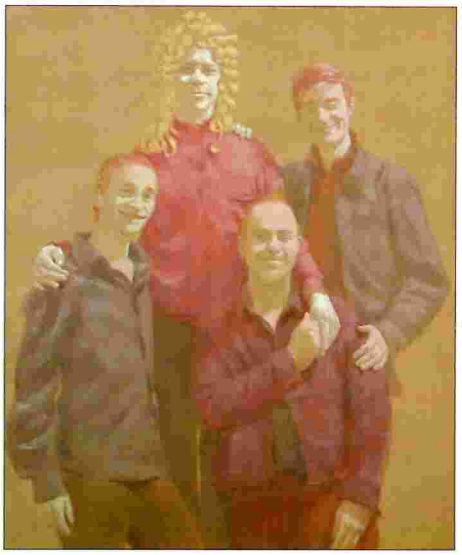
150 **LIVE** *Neueröffnung der Panorama Bar in Berlin; Mathieu Kassovitz' »Hass« im Hebbel am Ufer in Berlin; »Artworks inspired by the music of Arises« in der Galerie Exile in Berlin*

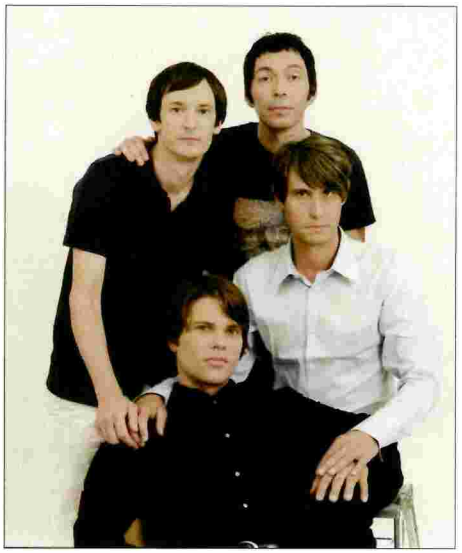
156 **SPEX PRÄSENTIERT** *Internationales Musikerinnenfestival »Wie es ihr gefällt – Unter Strom«, Kinotour »All Tomorrow's Parties« sowie Tourneen von u. a. Fehlfarben, Hypnotic Brass Ensemble, La Roux, Tindersticks*

158 **REAKTIONEN**

162 **VOR FÜNF JAHREN**
Dirk Peitz spricht mit Damon Albarn über die Gorillaz

EDITORIAL





links: Edward Wright, »A Family Tradition«, 2006, Courtesy: Privatsammlung; rechts: Tocotronic, Foto: Sabine Reitmeier

Liebe Leserinnen und Leser,

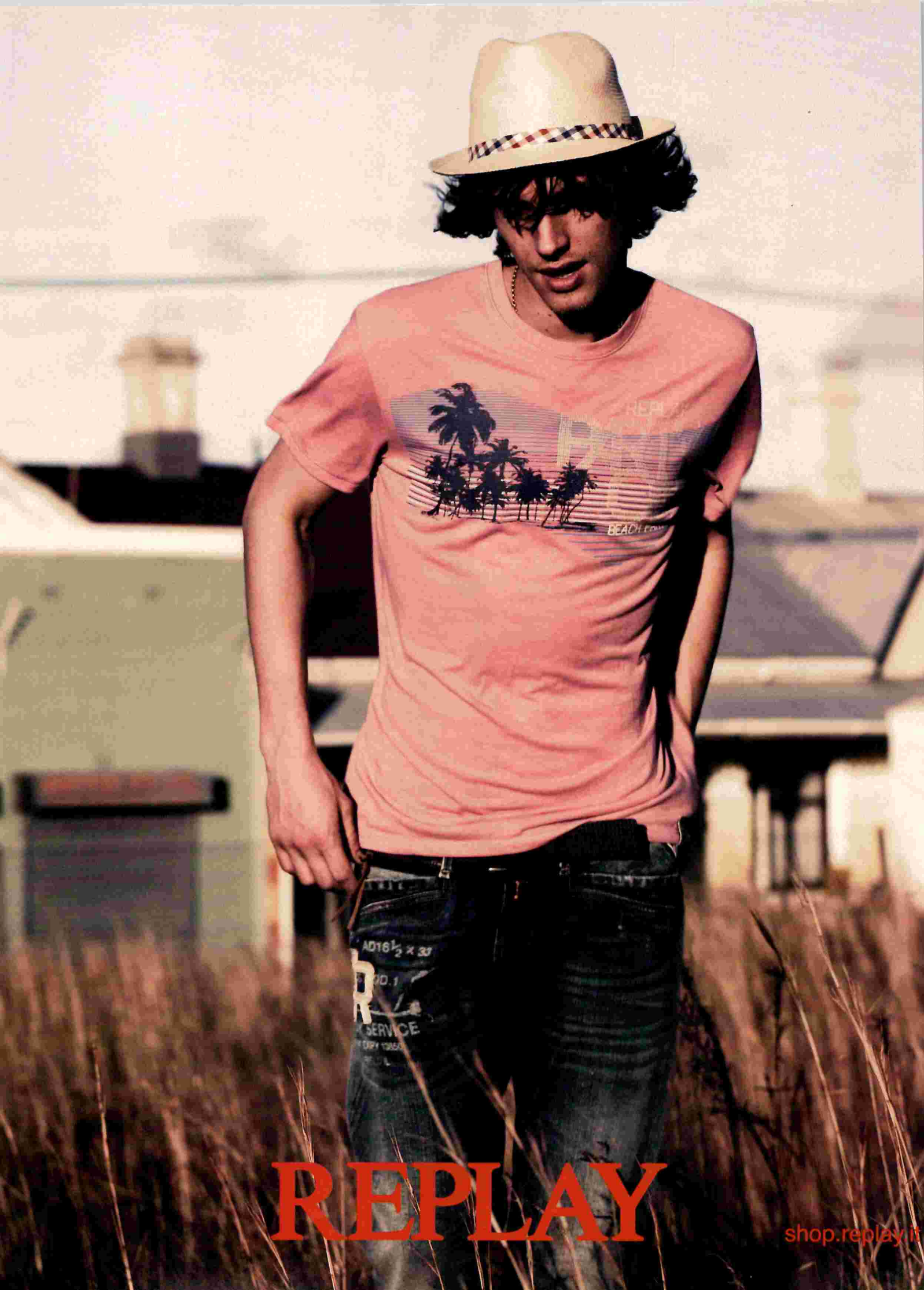
kaum ein Tag verging in den letzten Wochen, an dem nicht öffentlich über unser neues Format, das ›Spex Pop Briefing‹ (in diesem Heft ab Seite 126), diskutiert wurde. Während uns von Leser- und Künstlerseite überwiegend Lob und wohlwollende Neugier entgegengebracht wurden, überboten sich die Feuilletons – von der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung über ZDF-Kulturzeit bis hin zum Zündfunk – in kritischer Berichterstattung über das von Spex ausgerufene »Ende der Schallplattenkritik« (vgl. Spex #324). In oft polemischer, selten sachlicher Form wurde suggeriert, wir hätten nicht nur eine heilige Kuh geschlachtet, sondern Spex per Handstreich gleich mitentsorgt. Ich empfehle allen, nicht nur jenen, die die Neuerung reflexhaft ablehnten, die kritische Lektüre des zweiten ›Pop Briefings‹ in dieser Spex und behaupte, dass die prismatische Vielstimmigkeit des neu aufgestellten Rezensionsteils im Gegenteil eine Wiedergeburt der Schallplattenkritik darstellt! Es ist kein Widerspruch, sondern formatimmanent, dass die 15 Autorinnen und Autoren, die in dieser Ausgabe im ›Pop Briefing‹ leidenschaftlich und kenntnisreich über 25 Alben diskutieren, den Künstlern und ihrer Musik viel kritischer entgegentreten, als dies, sprechen wir es aus, in letzter Zeit in der traditionellen Plattenkritik der Fall war – egal übrigens in welcher Zeitung oder Zeitschrift. Das Phänomen des freundlichen Kuscheltons, mit dem über die Objekte der Kritik geschrieben wird, war ebenso medienübergreifend wie unerträglich. Nicht zuletzt wird im ›Pop Briefing‹ besser begründet, tritt der ›persönliche Geschmack‹ der Autoren in den Hintergrund – dass Kristof Schreufs sensationelles Debütalbum »Bourgeois with Guitar« in dieser Spex zur Platte dieser Ausgabe erkoren wurde, ergibt sich, für jeden Leser nachvollziehbar, aus der schlüssigen Argumentation der Autoren, die sich in diesem Fall einmal einig waren.

Gleich zwei Mal lud Spex im Januar ins Hamburger Uebel & Gefährlich. Am 22. Januar feierte die Redaktion das 30-jährige Bestehen dieses Magazins und läutete damit eine Reihe von Spex-Jubiläumskonzerten ein, die im Laufe des Jahres mit unterschiedlichen Line-ups auch in Berlin (am 12. Mai im Berghain), in München und im Rahmen der c/o Pop in Köln stattfinden werden. Tocotronic, Final Fantasy, Pantha du Prince, DJ Sprinkles a.k.a. Terre Thaemlitz und Will Bankhead waren die Künstler in Hamburg. Bereits vier Tage zuvor hatte Spex aus bedeutend ernsterem Anlass ins Uebel & Gefährlich geladen, zur Podiumsdiskussion mit Hermann L. Gremliza, Klaus Theweleit und Claude Lanzmann (vgl. Spex #313 und #321). Eine Aufführung von Lanzmanns Film »Warum Israel« war Ende Oktober vergangenen Jahres von linken Antisemiten verhindert worden. Ein Schwerpunkt-Artikel zum Thema von Volker Weiß sowie die Transkription der mitternächtlichen Diskussion finden sich in diesem Heft ab Seite 44. Claude Lanzmann fand es übrigens großartig, dass die ausverkaufte Veranstaltung – über fünfhundert Besucher mussten wegen Überfüllung wieder nach Hause geschickt werden – ausgerechnet in einem alten Flakhochbunker der Nazis stattfand: »Das nenne ich Zweckentfremdung«, sagte der 84-jährige Regisseur im Anschluss an die Veranstaltung.

Außerdem in dieser Ausgabe: In zwei Kunstsprache-Interviews (ab Seite 36) erklären Peter Hein (Fehlfarben, Mittagspause, Family*5) und Christof Kather (Japanische Kampfhörspiele), wie sie ihre Songtexte schreiben. Sebastian Hammelehle sprach mit Joanna Newsom lange und ausführlich über ihr neues Album »Have One On Me« (Spex-Gespräch ab Seite 30), Jan Kedves und Philipp Ekardt trafen die Mode-Theoretikerin und Literaturwissenschaftlerin Barbara Vinken (Mode-Interview ab Seite 72), Georg Seeßlen schreibt über Tim Burtons »Alice im Wunderland« (ab Seite 108), und schließlich erklärt Harald Peters im ABC der Affen (Gorillaz-Titelgeschichte ab Seite 54) unter »Q« wie »Quatsch mit Soße«: »Natürlich – auch das muss hier einmal festgehalten werden – sind die Gorillaz grober Unfug.«

Max Dax

PS: Dank Vermittlung der Kölner Galerie Mirko Mayer erreichte uns die Bitte des australischen Künstlers Edward Wright, auf eine frappierende Ähnlichkeit seines Gemäldes »A Family Tradition« aus dem Jahr 2006 mit dem von Sabine Reitmeier fotografierten aktuellen Promotion-Bild der Band Tocotronic hinzuweisen. Vielleicht wird Wright der Band und der Fotografin die Appropriation verzeihen, wenn er erfährt, dass Dirk von Lowtzow in Wibke Wetzkers Titelgeschichte der letzten Spex auf die Frage nach Autorenschaft, Hochstapelei und Aneignung fremder Ideen ganz unumwunden antwortete: »Wir haben uns der Forderung nach Autorenschaft und Authentizität immer sehr trotzig entgegengestellt.«


REPLAY
shop.replay.it

MITARBEITER DER AUSGABE

Michael Heilgemeir

Michael Heilgemeir wurde von Musik und Fotografie hartnäckig davon abgehalten, auf dem bayerischen Land standesgemäß an Motorrädern und Autos zu schrauben. Seit Ende 2007 vermischt er Leben und Arbeit, Kunst und Kommerz mehr oder weniger sesshaft in London und glaubt an das Fotografieren als kritisch-enthusiastisch-emphatisches Zeitzeugentum. Welche Rolle dabei die Staatliche Fachakademie für Fotodesign in München und der nicht minder exotische MA Image & Communication am Londoner Goldsmiths College spielten, bleibt zu erörtern. Heilgemeir bedauert, dass Songs immer Titel wie »Lost in Music« tragen und zu selten von Bildern handeln. Umgekehrt machte er für diese Spex Bilder von Musikern (Danton Eeprom, The Irrepressibles) und der Installation »The XX – A Sculpture of the Album«.

Silke Janovsky

Silke Janovsky wuchs in dem verkanntesten Landstrich Deutschlands auf, in der Pfalz. Dort suchte sie schon früh die Nähe zur Subkultur. Erst Weihnachten 2009 beichtete sie ihrer Mutter, dass sie sich als Jugendliche zwei Jahre lang heimlich aus dem Elternhaus geschlichen hatte, in Clubs, in denen sie später auflegen sollte. 2002 strandete sie auf der Flucht vor der Langeweile in Berlin und war unter den Studierenden der Neuen deutschen Literatur und Kunstgeschichte diejenige, die programmatisch neben der Ausgangstür saß. Seit anderthalb Jahren volontiert sie ekstatisch durch die Ressorts der Berliner Zeitung. In dieser Spex stellt Janovsky »Junior« vor, das neue Album von Kaki King, der Songs schreibenden Gitarristin aus dem ›Peach State‹ Georgia. Auch in der Pfalz wachsen übrigens Pfirsiche.

Wolfgang Müller

Wolfgang Müller bildet sich 1957 in Wolfsburg, zeitgleich zum russischen Sputnik. Er wird 1975 ohne Abschlusszeugnis aus dem Gymnasium geworfen und zieht nach Westberlin. Dort gründet der Sohn einer Arbeiterfamilie 1980 Die Tödliche Doris. Zu seinen zahlreichen weiteren Werken zählt sein Manifest des musikalisch-künstlerischen Westberliner Undergrounds »Geniale Dilletanten«. Ab 1990 dehnt er seine »Missverständniswissenschaft« (Marcel Beyer) auch auf Island aus. Als Professor der HfBK Hamburg unterrichtet er 2001 Elfen-, Zwergen- und Geschlechterkunde. Den renommierten Karl-Sczuka-Preis erhält er 2009 für sein Hörspiel »Séance Vocibus Avium«. In dieser Spex ermisst Müller das Schaffensspektrum der Valeska Gert: vom Modernen Tanz bis zur Sexualkunde für Prostituierte im Londoner West End.

Barbara Schweizerhof

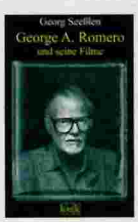
Barbara Schweizerhof wollte nach dem Abitur vor allem eines: dorthin ziehen, wo sich die große Anzahl derer, die ihren Vater oder eines der sieben Geschwister kennen, in der Anonymität der Masse verliert. Im dafür ausreichend großen Berlin widmete sie sich etlichen Geisteswissenschaften, um schließlich in Slawistik und Theaterwissenschaft abzuschließen. Einige Zeit pendelte sie zwischen Moskau und Berlin, wurde Zeugin großer Umbrüche und begann, darüber zu schreiben. Der glückliche Zufall erlaubte, dass sie sich dabei immer mehr auf ihre große Leidenschaft, das Kino konzentrieren konnte. Heute schreibt sie u.a. für taz, Zeit und Welt und ist Redakteurin bei epd Film. In dieser Spex legt Schweizerhof dar, wie in Lee Daniels Film »Precious« Glamour und Gegenwart, Horror und Hoffnung zusammenspielen.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Enrique Otero

»Crebinsky«
(www.crebinsky.com)

Im Sommer 1944 spielt nicht nur das Finale von »Inglourious Basterds« in Frankreich, auch das benachbarte Spanien barg zu der Zeit zündende Kinostoffe. In »Crebinsky«, dem Spielfilmdebüt von Enrique Otero streiten sich Alliierte, Nazis und zwei alt eingesessene Strandräuber samt Milchkuh um die Nutzungsrechte der Atlantikküste. Unser treuer Fotograf Oliver Schultz-Berndt stand dafür mal wieder vor der Kamera, als deutscher Hauptmann. Die kräftige Farce startet gerade ihre Festival-Karriere und in diesem Frühjahr in den spanischen Kinos.



Georg Seeßlen

»George A. Romero und seine Filme«
(Edition Phantasia)

Georg Seeßlen, unser Mann im Weltenraum der Kinematographie, gratuliert dem eigenwilligen Film-Genie George Andrew Romero zum 70. Geburtstag. Auf 320 Seiten voller messerscharfer Analysen und fesselnder Schlüssellochblicke führt er den grabesgewissen Beweis, dass Romeros Werke wie »Night of the Living Dead« zu den lebendigsten aller Klassiker gehören. Schließlich spiegeln sie in ihrer Morbidität stets gesellschaftliche Realität. »When there's no more room in hell, the dead will walk the earth« - dem schließen wir uns an: Happy Birthday!

IMPRESSUM

VERLAG
piranha media GmbH, Sandstr. 3, 80335 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION
Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION *(verantwortlich)*
Max Dax

CHEF VOM DIENST
Martin Hossbach

REDAKTION
Print: Jan Kedves (Textchef), Wibke Wetzker
Online: Walter Wachi
Mode: Christoph Voy
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

ART DIRECTION
Mario Koell

LAYOUT & GESTALTUNG
Patrick Klose, Mario Koell

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE
Matthias Bösche, Lina Brion, Esther Buss, Philipp Ekardt, Bettina Gärtner, Björn Gottstein, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Silke Janovsky, Gerd Janson, Gunnar Klack, Holger Klein, Ralf Krämer, Nina Lacher, Aram Lintzel, Michael Lutz, Dominikus Müller, Wolfgang Müller, Kito Nedo, Joachim Ody, Harald Peters, Oskar Piegsa, Andreas Reihse, Lærke Vinterberg, Thomas Schultze, Barbara Schweizerhof, Georg Seeßlen, Stephan Szillus, Volker Weiss

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE
Dustin Beatty, Yves Borgwardt, Gregg Delman, Martin Eberle, Dominik Gigler, Michael Heilgemeir, Norman Konrad, Stefan Malzkorn, Annabel Mehran, Oliver Schulz-Berndt, Christian Steinhausen, Christoph Voy

ANZEIGEN
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: +49-089-30 77 42-11, Fax: +49-089-30 77 42-33

Martin Hossbach (Anzeigenvermarktung Kultur; Heft-CD; Spex Live) Tel: +49-030-44 31 20-14

Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte@piranha-media.de

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: +49-089-30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: +49-0221-579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH,
Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: +49-030-69 59 72 30,
Fax: +49-030-69 59 72 40, abo@jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG,
Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: +49-089-319 06-0, Fax: +49-089-319 06-13

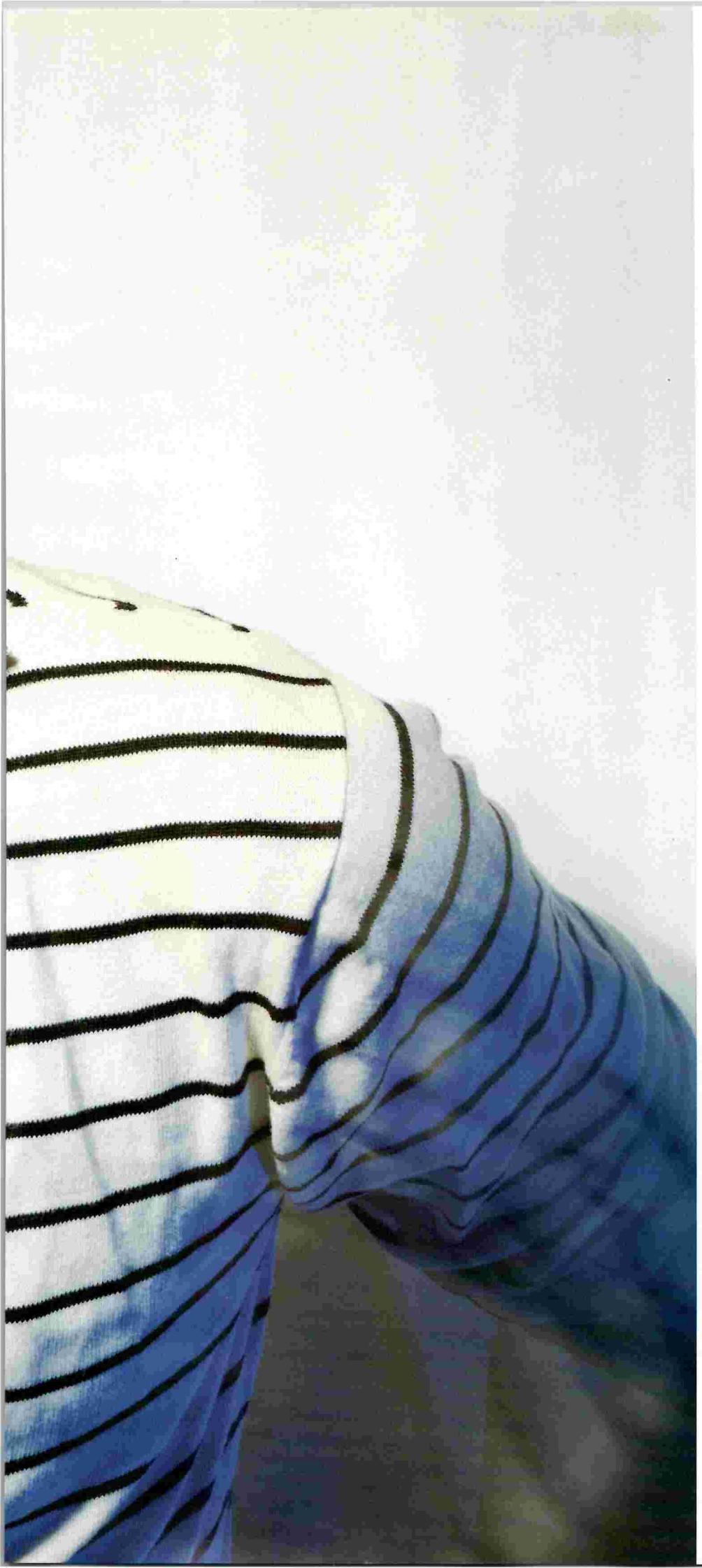
© 2010 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 28,- / Ausland EURO 38,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 55,- / Ausland EURO 65,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 05+06/2010: 22.03.2010, EVT: 16.04.2010. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2010.

carhartt®

WWW.CARHARTT-STREETWEAR.COM

© Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

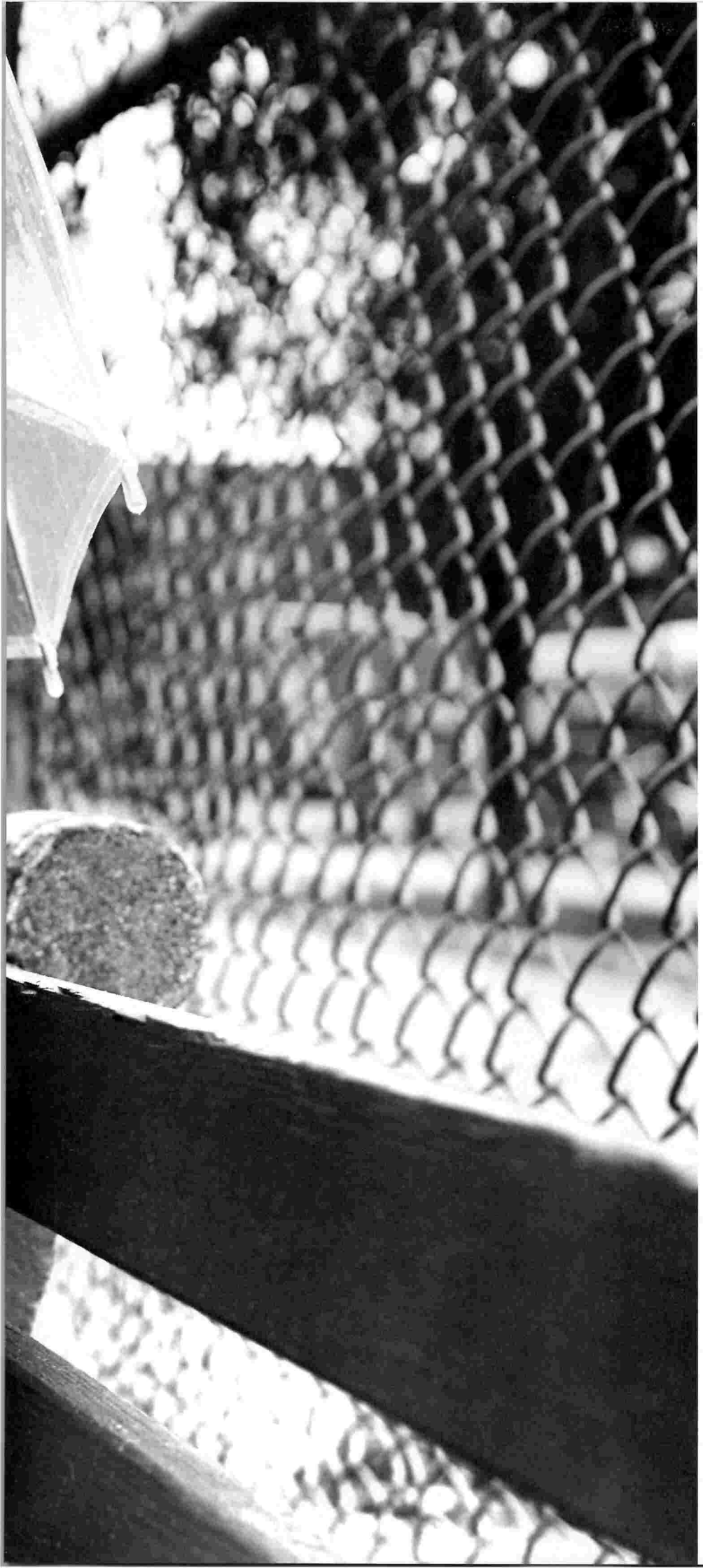


DANTON EEPROM
UND AUCH SEINEN BOWIE KANN ER

TEXT: THOMAS HÜBENER **FOTO:** MICHAEL HEILGEMEIR

Er weiß, wie man die Zigarette hält, und verströmt ein bohemistisch-rebellisches Gainsbourg-Aroma. Manchmal reicht das schon im Pop, aber der französische DJ Danton Eeprom braucht sich nicht auf seine Looks zu verlassen. Er hat auf Labels wie Freak n' Chic und Contexterrior deepe Techno-12-Inches mit dem gewissen ›What-the-fuck-?‹-Effekt veröffentlicht (z.B. überraschend einsetzende verzerrte Bluesgitarren). Der Schulterbereich seiner Sakkos ist vom vielen Draufgeklopfe durch Big Player wie Carl Craig oder Andrew Weatherall schon ganz abgewetzt. Im Fußball würde man sagen: Der Junge hat einen Lauf. Auf seinem Albumdebüt »Yes Is More« schafft er nun ohne größere Zerrungen den Spagat zwischen bassig pumpender Funktionsmusik, angedüsterter Electronica und feschem Wave-Pop. Die Clubgänger bekommen es mit schneidigen Nummern wie dem ekstatischen »Confessions of an English Opium Eater« weiterhin gut besorgt, gleichzeitig wird aber auch an den Absackerschnäpse schlürfenden Late-Night-Heimkehrer und den ruhelosen Nachtfahrer gedacht. Der Stilbasar ist Programm: »Für mich gibt es nichts Schlimmeres als Vorhersehbarkeit. Ich bin froh, wenn ich den Plattenhändlern das Einsortieren ein bisschen erschweren kann«, erklärt der Wahllondoner. Mit der Säuselstimme Erika Forsters von Au Revoir Simone als Begleitung covert er den Disco-Klassiker »Lost in Music« von Sister Sledge. In »The Feminine Man« duettiert er mit der Pariser Produzentin Chloé, die vor zwei Jahren auf ihrem Debütalbum einen ganz ähnlichen Stilmischungsansatz verfolgte. Die etwas kranke Sleazy-Listening-Ballade enthält Gestöhne, von dem man nie genau weiß, ob es einen nun anmacht, das Fürchten lehrt oder lieber noch beides zugleich. Und mit kühlen Entfremdungssynthies, seiner Intonation zwischen müde und lässig und der Engführung von Tristesse und Glamour kann Eeprom sogar den Bowie der Berlin-Phase geben. Bald müssen wohl neue Sakkos her.

Danton Eeprom *»Yes Is More«*
(InFiné Music / Alive) 25.01.10



KAKI KING
ZART PICKEN UND QUER BÜRSTEN

TEXT: SILKE JANOVSKY **FOTO:** GREGG DELMAN

Dreißig Sekunden. Sie sagt, man brauche nur dreißig Sekunden, um zu wissen, ob man »Junior« lieben oder hassen wird. Diese Einschätzung mag bezeichnend sein für den Wendepunkt im Leben von Kaki King. Das fünfte Album der in New York lebenden Gitarristin jedenfalls markiert die wohl deutlichste Zäsur in ihrem Schaffen an und mit ihrem Instrument. Statt sich im Labyrinth des feinziseliertesten Gitarrenspiels zu verirren, wagt die als Katherine Elizabeth King in Atlanta, Georgia geborene Musikerin auf »Junior« eine radikale Vereinfachung ihres Stils – ohne qualitative Verluste. Denn auch wenn sie sagt, sie ziehe die Fähigkeit Gitarre zu spielen der Fähigkeit zu sprechen vor, sind es vor allem die Worte, denen sie auf ihrem neuen Album Ausdruck verleiht. Man kann sagen, Kaki King hat mit dreißig ihre Stimme gefunden: deutlich tiefer und wesentlich kräftiger als das von ihr bisher zu komplexer Saitenakrobatik dargebotene luftige Frauenfalsett. Mit diesem neuen Selbstverständnis wagt sich die ursprünglich in experimenteller Instrumentalmusik beheimatete Kaki King noch einen großen Schritt weiter in die Sphären der Popmusik vor und wechselt stilsicher zwischen geerdetem Indie-Folk, kraftvollem Alternative-Rock und halbakustischem Dream-Pop. Aller Transformation zum Trotz müssen sich Gitarren-Nerds am Bühnenrand, die 2006 im Rolling Stone lasen, Kaki King gehöre als einzige Frau in die Liste der »Guitar Gods«, nicht grämen. Denn wer mit seinen zehn Fingern sein Instrument so zart picken, energisch streichen und querbürsten kann wie Kaki King, durchwebt die einzelnen Stücke vollautomatisch mit einer reichhaltigen Textur, sodass »Junior« auch gut ohne Kaki Kings hinlänglich bekanntes Tapping auskommt. Fragt man die Musikerin nach den Gründen ihres Neuanfangs, antwortet sie: »2009 war einfach ein verdammt beschissenes Jahr für mich.« Sie weiß: Eine ordentliche Katharsis war schon immer Grund genug für Veränderung.

Kaki King *»Junior«*
(Cooking Vinyl / Indigo) 26.02.10

YEASAYER
STURM IN GRENZEN

Auf ihrem Debütalbum sprengten Yeasayer mit Psych-, Gospel- und Weltmusik-Einflüssen die engen Konventionen des Indierock. Statt freakhafter Entgrenzung setzt die Band aus Brooklyn auf ihrem neuen Album »Odd Blood« nun aber auf Verdichtung. Und schreibt astrein zugängliche Popsongs – ohne dabei in Genreklischees steckenzubleiben.

TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTOS:** CHRISTIAN STEINHAUSEN

Es ist schon paradox: Obwohl das Internet zum popkulturellen Leitmedium geworden ist, in dem die Idee des formatgerechten Popsongs, der sich ins strenge Dreieinhalb-Minuten-Raster der Radiosender einpasst, eigentlich nichts mehr gelten sollte, wimmelt es von jungen Bands, die genau das produzieren: Dreieinhalb-Minuten-Popsongs. Die Charts des beliebtesten Musikblog-Aggregators Hype Machine werden keineswegs von 18-minütigen, wild ausartenden Sound-Experimenten angeführt, sondern von Bands, die sich penibel an den alten Spiellängenstandard der 7-Inch-Single halten und auch sonst alle Regeln befolgen, inklusive Strophen, Refrains und Bridges. Das kann nur bedeuten, dass der Konsens im Zeitalter der Nischen noch nicht gestorben ist – und mit ihm lebt der Traum vom großen Popsong weiter, der seine Hörer verbindet. Jüngstes Beispiel: Yeasayer aus Brooklyn. Deren neues Album »Odd Blood« ist ungestüm, euphorisch und eingängig geraten, oder kurz: sehr poppig. Eine Platte voll dichtgestrickter, punktgenau arrangierter Liebeslieder zum Tanzen und Mitsingen. Was ziemlich überrascht. Denn mit ihrem Debütalbum »All Hour Cymbals« hatten Yeasayer erst kürzlich noch die Querschläger gegeben, die nicht in einem Genre brillieren, sondern sämtliche Genregrenzen und Songwriting-Konventionen gleichzeitig sprengen wollten.

Yeasayer wurden 2006 gegründet, als die Welt je nach Auslegung längst flach, multi- oder nonpolar geworden war, man sich davon im US-amerikanischen Musikbetrieb aber noch nichts anmerken lassen wollte. Das Garage-Rock-Revival klang gerade ab, der sogenannte Freak Folk schwelte noch ein bisschen. Beides waren Abwehrreflexe gegen die als unberechenbar empfundene Gegenwart, in beiden Fällen ging es um Romantik, Rückzug und Reduktion. Die einen sehnten sich in die vordigitale Zeit angloamerikanischer Pop-Produktion zurück, reproduzierten Sound und Look von Bands wie The Kinks oder The Who und hießen auch so ähnlich. Die anderen reagierten auf Internet und Globalisierung wie 150 Jahre zuvor der Schriftsteller Henry David Thoreau auf die Industrialisierung: raus aus der Gesellschaft, rein in die Natur, Bart wachsen lassen, Akustikgitarre spielen.

Chris Keating, Ira Wolf Tuton, Anand Wilder und der mittlerweile aus der Band ausgeschiedene Luke Fasano kamen da gerade recht, um den regressiven Haufen ein bisschen aufzumischen. Zwar erweiterten parallel auch schon Vampire Weekend das Soundrepertoire um afrikanische Highlife-Musik, doch es waren Yeasayer, deren Debütalbum »All Hour Cymbals« im Oktober 2007 den aktiven Wortschatz der Indie-Puristen endgültig zum Explodieren brachte. Plötzlich wurde nicht mehr nur von Gitarre, Schlagzeug und Bass geschwärmt, sondern auch von Bongos, Marimbas, Synthies, Sitars, Barbershop-Gospel, Krautrock, Kinderchören sowie von Einflüssen aus den Appalachen, Nordafrika und dem Orient. Die Schublade Freak Folk lag noch einigermaßen nahe – man teilte sich mit Devendra Banhart ausufernde Songstrukturen, Hippie-Look und Songs über Winter und Sommer, Wellen und Sonnenaufgänge –, sie passte aber nicht wirklich. Denn Yeasayer standen nicht technophob im Wald herum,

sondern erzeugten das, was an Freak Folk erinnern mochte, elektronisch. Sie arbeiteten also, ähnlich wie die ebenfalls in Brooklyn ansässigen Animal Collective, eben nicht nostalgisch. Sie ließen es sich auch nicht nehmen, in Interviews über Hippies, Retro-Bands und langweilige Klischees zu schimpfen.

Und jetzt, nach internationalen Tourneen mit Beck und MGMT, machen Yeasayer also plötzlich das Gegenteil von freakhafter Entgrenzung: Pop. »Was andere Leute bei uns als ›Psychedelia‹ oder ›Progressive‹ interpretierten, war in unseren Augen einfach das Versagen, tighte Arrangements zu schreiben«, erklärt Ira Wolf Tutor. »Als wir ›All Hour Cymbals‹ nach Erscheinen noch einmal hörten, dachten wir: ›Oh Gott, warum klingen diese Songs so lange so ähnlich?‹ Wir begriffen, dass wir uns engere Grenzen setzen mussten.« Anand Wilder erläutert den neuen Willen zur Selbstformatierung so: »Ein dichtgestrickter Popsong ist immer noch das Nonplusultra. Denn auch wenn unser wichtigster Ausspielkanal das Internet ist, wo theoretisch keine Formatzwänge mehr herrschen, heißt das ja nicht, dass die Aufmerksamkeitsspanne der Leute automatisch steigen würde.« Und Chris Keating, der Sänger von Yeasayer, ergänzt: »Wieso liebt jeder die Beatles? Ganz einfach: Weil sie nicht nur weltweit die besten Sounds geklaut haben, sondern sie auch effektiv im Popformat verdichtet haben.«

AUCH DAS GEHÖRT ZU POP: DASS ER FÜR JEDEN NACH SEINEN BEDÜRFNISSEN FUNKTIONIERT, WEIL ALLE DARIN FINDEN, WAS SIE SUCHEN

›Popformat‹, das bedeutet auf »Odd Blood«, dem neuen Album, neben strukturellen Korrekturen – präzise Unterscheidbarkeit der Stücke, mehr Dringlichkeit, Verzicht auf ›organische‹ Geschlossenheit – auch zahlreiche klangliche Modifikationen: Im Vergleich zum Vorgänger tritt der Gesang deutlich lauter vor den Instrumentalteil. Wo einst Textzeilen gleichberechtigt im mehrstimmigen Chor untergingen, herrscht heute klare Hierarchie im Gesang. Vor allem ist Yeasayers Interesse an elektronischen Tüfteleien aus dem Schatten der Naturalismusbehauptung hervorgetreten, wie schon das eröffnende Stück »The Children« verdeutlicht, auf dem ein programmierter Beat eine brutal verzerrte Gesangsstimme trägt. Unmittelbar im Anschluss schält sich die erste Single »Ambling Alp« aus dem Noise, und Yeasayer toben mit stürmischer Euphorie durch Breaks und hysterischen Falsettgesang. Beispielhaft für »Odd Blood« ist der Song aufheiternd und eingängig – also sofort als Popmusik zu identifizieren, im Sinne von ›Pop, der die Menge begeistern will‹.

Auch ihre Texte haben Yeasayer an Poptraditionen austariert, ohne dass sie dadurch an Komplexität verloren hätten. »Ich wollte Liebeslieder schreiben, und Songs, die Geschichten erzählen, so wie alte Country- und Folkmusik«, sagt Keating. »Man sucht sich eine zentrale Idee, etwa so wie damals Johnny Cash mit ›A Boy Named Sue‹, und baut ein Lied darum: ›Bla, bla, bla / A boy named Sue / Bla, bla, bla / A boy named Sue‹. Das ist doch perfekt!« Keatings »A Boy Named Sue« heißt »Ambling Alp« und erzählt ebenfalls die Geschichte eines harten Kerls mit merkwürdigem Namen. Anders als bei Johnny Cash, dessen narrativer Vortrag sofort volle Aufmerksamkeit einfordert, ist die inhaltliche Tiefe bei Yeasayer aber weniger offensichtlich. Der Titel wirkt zunächst einmal niedlich (auf Deutsch bedeutet er so viel wie ›der schlendernde Gigant‹), und der Refrain klingt nach typischen Radiopop-Durchhalteparolen: »You have to stick up for yourself, son / Never mind what anybody else's done«. Erst bei genauerem Hinhören offenbart das Lied die Geschichte des selbst nicht namentlich erwähnten Boxers Joe Louis. Der afroamerikanische Schwergewichtler besiegte in den dreißiger Jahren Max Schmeling und den Italiener Primo Carnera (dessen Spitzname dem Song seinen Titel gab) – und wurde in den USA zu einer ambivalenten Ikone, weil er zwar die rassistischen Überlegenheitsfantasien des europäischen Faschismus zum Sturz gebracht hatte, in weiten Teilen seines eigenen Landes aber weiterhin nicht aus denselben Wasserhähnen trinken durfte wie Weiße.

Dass das Lied aber auch dann funktioniert, wenn man sich die Hermeneutik spart – oder an ihr scheitert –, belegen die im Internet verfügbaren Text-Transkriptionen von Fans, die »Ambling Alp« als tollen Song feiern, seine markanten Zeilen wie »Max Schmeling was a formidable foe« und »You must give fascists hell« aber bis zur Unkenntlichkeit verzerren. Statt »Max Schmeling« steht dann da etwa »Old Man Schmelling«, oder aus »You must give fascists hell« wird »You must get past yourself«. Als hätten sie es geahnt, liefern Yeasayer auf »Odd Blood« gleich das passende Stichwort dazu: »Mondegreen« heißt einer der Songs, nach dem Begriff, der im Amerikanischen für das Falschverstehen von Lyrik steht und damit ebenfalls eine alte Poptradition beschreibt. Vom nicht intendierten Mondegreen – Paradebeispiel: Jimi Hendrix in »Purple Haze«: »Excuse me while I kiss this guy« – bis zum bewusst auf Kontroverse zugeschnittenen Mondegreen, wie zuletzt in Britney Spears' »If You Seek Amy«, das unüberhörbar nach »F.U.C.K. Me« klang.

»Wir kennen doch alle Lieder, die wir lieben, obwohl wir den Text nicht richtig verstehen«, sagt Ira Wolf Tuton. »Manchmal erfährt man erst später, was ein Song wirklich bedeutet, und dadurch verliert er oft an Kraft.« Chris Keating hat dazu die passende Anekdote bereit: »Es gab mal einen Typen, der nach einem Konzert ganz aufgeregt zu uns kam und uns erklärte: ›Kokain! In einem eurer Songs geht es um Kokain!‹ Das Lied, welches er meinte, heißt ›Cold Day‹ und hat nun wirklich nichts mit Koks zu tun. Ich fand das schon etwas seltsam. Aber bitte, wenn ihm der Song so gefällt, dann geht das natürlich in Ordnung.« Auch das gehört eben zu Pop: dass er für jeden nach seinen eigenen Bedürfnissen funktioniert, weil alle darin finden, was sie suchen.

Yeasayer *»Odd Blood«*
(Mute / Good to Go / RTD) 05.02.10

Ich will wissen.
› ob moralisches Empfinden angeboren ist
› woher das Recht kommt
› was Freiheit bedeutet
Juli Zeh, Schriftstellerin
Jetzt a
dradio
Hirn will Arbeit.®
DRadio Wisse
Digital über Internet, Kabel und Satellit.

LONELADY
GEISTER IM STAUB DER WUNDERSTADT

Wo Marx und Engels einst ihr Pint hoben und die Happy Mondays später Pillen fraßen, singt Julie Campbell alias LoneLady heute von Verlassenheit und leerem Drama. Die Newcomerin aus Manchester beschwört mit minimalistisch-scharfen Gitarren und metallischem Rhythm & Blues die Musiktradition ihrer Stadt genauso wie deren ewig aktuellen Ruinenmythos.

TEXT: ULRICH GUTMAIR **FOTO:** YVES BORGWARDT

»Der Tag begann soeben anzubrechen, und staunend sah ich hinaus auf die gleichförmigen Häuserzeilen, die einen umso verwahrlosteren Eindruck machten, je näher dem Zentrum wir kamen. In Moss Side und Hulme gab es ganze Straßenzüge mit vernagelten Fenstern und Türen und ganze Viertel, in denen alles niedergerissen war, sodass man über das derart entstandene Brachland hinweg vorausblicken konnte auf die ungefähr eine Meile noch entfernte, hauptsächlich aus riesigen viktorianischen Büro- und Lagerhäusern zusammengesetzte, nach wie vor ungeheuer gewaltig wirkende, in Wahrheit aber, wie ich bald schon herausfinden sollte, beinahe restlos ausgehöhlte Wunderstadt aus dem letzten Jahrhundert.« So erinnert sich W.G. Sebald in »Die Ausgewanderten« an den Herbstmorgen im Jahre 1966, als er zum ersten Mal nach Manchester hineinfährt. »A ghost is more solid than that factory reel«, singt eine junge Frau aus Manchester gut vierzig Jahre später.

LoneLady arbeitet sich am Mythos Manchester ab, sie lauscht in den Trümmern der Stadt nach eventuellen Resten historischer Echos und Haltungen: In einer verlassenen Fabrik in den östlichen Überbleibseln der alten Wunderstadt hat Julie Campbell letztes Jahr unter Verwendung herumliegenden Materials ein temporäres Studio eingerichtet. Dorthin ist sie dann vier Wochen lang jeden Morgen gefahren, um mit ihrem Schlagzeuger Andrew Cheetham ihr Debütalbum »Nerve Up« einzuspielen. Es war klamm, die Nässe zog vom Kanal herein. Man glaubt sie beinahe hören zu können in den kargen weiten Räumen der Songs, die durch eine schrammelnde Telecaster aufgerissen werden. LoneLady, die imaginäre Person, die Campbell erfunden hat, beschwört den mancunischen Geist – »manifest, old ghost« – wie eine einsame Prophetin in der Wüste: »Got an army of one, I need to get things done.« Marx und Engels saßen in Manchester gerne in einem Pub namens Red Dragon, um über ein paar Bieren den Kommunismus zu diskutieren. Hundert Jahre später lag in den Ruinen der Stadt die Hacienda voller Leben, und Factory Records regierten für einen Moment die Welt. In dieser Stadt tötete sich Ian Curtis, nachdem er Werner Herzogs »Stroszek« gesehen hatte. Die Smiths betitelten ihr letztes Album mit einer Anspielung auf Manchesters berüchtigten Knast »Strangeways, Here We Come«. Und wenig später tobten ecstasyfressend die Happy Mondays durch die Straßen. Heute mache die mancunische Polizei ihren Freunden Schwierigkeiten, die versuchten, in der Innenstadt Räume mit neuen Ideen zu füllen, sagt Julie Campbell. Alles, was nicht dem Masterplan der hippen Strategen im Rathaus entspreche, den Schutt der Industrialisierung endgültig durch die glitzernden Oberflächen des Event-Konsums zu ersetzen, werde verhindert. Sie träumt sich dagegen zurück in die Zeit kurz vor ihrer Geburt. Wie war das gewesen, wie fühlte sich das an? »Die Leute haben damals das Glück gehabt, ganz naiv etwas Neues erfinden zu können«, sagt sie. Der längst historische Sound von Manchester, Joy Division und The Fall, A Certain Ratio und New Order, bildet den Klangraum von »Nerve Up«. Zwar liebt Julie Campbell auch PiL, Grace Jones, ESG, Nico und Throbbing Gristle. Für die B-Seite ihrer Single »Intuition« hat Campbell aber eine magisch verrauschte Version von »Hotel Bloedel« der ebenfalls aus Manchester stammenden The Fall aufgenommen: »Our words return in patterns. Our minds, encapsulating time.«

LoneLady ist selbst eine Frau wie aus dem Endsiebzigerbilderbuch. Auch sie macht jetzt einfach, was sie will. Wenn keiner die frühen R.E.M. und die Lyrics von Michael Stipe zu schätzen weiß, umso besser. Man kann, wie es der Veteran der britischen Popkritik Paul Morley beim Hören von »Nerve Up« getan hat, in der Tat auf die Idee kommen, dass da eine Gitarre so traumatisiert klingt wie die Gitarren der frühen Achtziger, Gitarren, »die ihren Platz hatten und ins Leben ihrer Hörer schnitten«. Richtig, und es gab damals Stimmen, die – auch wenn erfunden und theatralisch und unauthentisch – glaubhafte Erzählerstimmen waren, denen man zuhören wollte. Auf »Intuition« klingt LoneLady dann tatsächlich wie ein weiblicher Michael Stipe des 21. Jahrhunderts.

»Nerve Up« ist aber weit entfernt von der öden Idee des Revivals, mit der Julie Campbell erklärtermaßen nicht viel anzufangen weiß. Es geht um eine verloren gegangene Haltung, die von LoneLady verkörpert wird. Im Titelsong »Nerve Up« konvergieren Idee und Sound, Gegenwärtigkeit und Erzählhaltung. In Gestalt einer minimalistischen, aber extrem funkigen Melodie und metallisch schneidendem Händeklatschen entsteht umstandslos eine eckige Version kontemporären R&Bs. Die Lyrics beginnen als Zwiegespräch mit dem (Ex-)Lover, der stellvertretend für alle steht, von denen man sich betrogen sieht: »Criticize, criticize? Tell me, how do you live your life? Do you stalk it down, risk the sphere? Waste your time on empty drama? Drama«. Und sie enden mit einer Bekundung des Verlassenseins, die der Sprecherin die Kraft verleiht, der Realität, den Möglichkeiten, dem Neuen ins Gesicht zu sehen.

LoneLady *»Nerve Up«*
(Warp / RTD) 26.02.10

THE IRREPRESSIBLES
EIN ORNAMENT IN MENSCHLICHEM GEWAND

Das Konzept erinnert an Fischerspooner, doch kommen sie im Gewande des Barock daher und verspüren den Drang, vollkommen in der Pose des Tableau vivant aufzugehen: Angeführt vom Countertenor Jamie McDermott, suchen The Irrepressibles aus London zwischen Mode, Musik und Performance-Kunst den spektakulären Auftritt. Mit klassischem Instrumentarium spielen sie eingängige Songs, McDermott singt dazu mit flatterndem Antony-Vibrato, und als Bühne lassen sie sich schwimmende Baldachine bauen. Dieses Gesamtkunstwerk aus expressiver Künstlichkeit und schwülstigem Melodrama beschreibt Jamie McDermott mit dem schillernden Begriff der ›Flamboyance‹. Wenn Klaus Nomi das noch erleben dürfte!

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER **FOTOS:** MICHAEL HEILGEMEIR

Am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends haben im Pop klassische Instrumente und entsprechende musikalische Formate Hochkonjunktur. Sei es das gerade erschienene neue Album von Owen Pallett, das vollgepackt ist mit dekonstruierten Streicherarrangements, die Pallett – den man hier und dort schon als »Paganini des Pop« bezeichnet – mit der preisgünstig zu habenden Tschechischen Philharmonie in Prag eingespielt hat. Oder der kunstliedhafte Kammermusikpop von Antony and the Johnsons. Auf den ersten Blick passen The Irrepressibles aus London sehr gut in diese Reihe. Doch wo sich seine Zeitgenossen klassischer Musikformate und Instrumentierung eher im Sinne eines distinkten Zitats bedienen, springt Jamie McDermott, das Mastermind der zehnköpfigen Performance-Gruppe, voll ins klebrige Streicherbad – und das nicht nur musikalisch.

Die Musik des Debütalbums »Mirror Mirror«, die mit Ausnahme von Keyboard, spärlich eingesetztem Schlagwerk und McDermotts Westerngitarre ausnahmslos von Streichinstrumenten wie Violinen und Celli sowie von Vibrafon, Oboen oder Querflöten getragen wird, ist die eine Sache – die Auftritte von The Irrepressibles sind die andere. Um einen Eindruck davon zu bekommen, wie exaltiert und aufwendig aufeinander abgestimmt sie sind, reicht es, sich den Zusammenschnitt vergangener Konzerte anzusehen, der sich – unterlegt mit der ersten Single des Albums »In this Shirt« – auf der Homepage der Band findet: The Irrepressibles inszenieren ausgetüftelte, groß auftragende Shows (oder eher Performances), die tief im Stilfundus des Barock wildern. So glich etwa im letzten Jahr beim südenglischen Latitude-Festival ihre Bühne einer Art Baldachin, der im Stile pompöser Unterhaltungsinszenierungen am Hofe absolutistischer Herrscher auf einem See inmitten einer grandiosen englischen Parklandschaft schwamm. Für einen Auftritt im Rahmen einer Barock-Ausstellung im Londoner Victoria and Albert Museum im Juni letzten Jahres wurde eine Art ›Performance-Würfel‹ gleich in der Mitte des Ausstellungsraumes platziert, zwischen den in Gold gefassten Kunstwerken. Perfekt gerahmt erscheint so auch McDermott: Ob im Performance-Würfel oder unter dem Baldachin, der 29-jährige Sänger und Performer steht immer erhöht auf einer kleinen Drehbühne in der Mitte, um ihn herum seine musikalischen Mitstreiter, die allesamt gewandet sind in wundersame Kostüme von Jordan Hunt, der gleichzeitig der Violinist des Projekts ist und enge Beinkleider und opulente Oberbekleidung mit Federapplikationen, wulstigem Faltenwurf oder gleich monströs gefalteten Halskrausen entworfen hat. Die Haare der Bandmitglieder sind hoch auftoupiert oder mit ausladendem Kopfputz geschmückt. Zackig, fast wie Marionetten bewegen sie sich in einer strengen Choreografie um ihr Mastermind, der die Arme mit großer Geste zu Schwingen ausbreitet und mit vollem Countertenor und einer gehörigen Portion Pathos seine Songs zum Besten gibt. Auf Pressefotos sieht man McDermott und die Seinen passenderweise gleich wie Zirkusartisten an langen Seilen durch die Luft schweben.

The Irrepressibles sind weniger eine Band als ein ausladendes konzeptuelles Projekt, ein Zwitter irgendwo zwischen Mode, Musik und Performance-Kunst – und in dieser Hinsicht scheinen sie einem Projekt wie Fischerspooner gar nicht so unähnlich. Doch kommen sie eben im Gewande der Klassik daher und verspüren offensichtlicher einen Drang zu dem, was man in früheren Zeiten gerne ›Gesamtkunstwerk‹ genannt hat. »Die Musiker, das Set, die Beleuchtung und die Choreografie – alles kommt zusammen, um zu einer Art Spieluhr oder einer organischen Maschine zu werden, mit der die Anliegen der Musik ausgedrückt werden können«, erklärt der aus North Yorkshire stammende McDermott etwas schwülstig, wenn man ihn zum Hintergrund seiner Inszenierungen befragt. »Jedes Bandmitglied ist Element einer zur Landschaft gewordenen Klangkulisse.« Vielleicht

trifft aber der Begriff des ›Zur-Landschaft-Werdens‹ die Visualisierungsstrategie von The Irrepressibles doch im Kern. Denn es geht hier weniger um Musiktheater, um Operette oder gar Oper, sondern vielmehr um das, was McDermott nicht ohne Nähe zur Terminologie des zeitgenössischen Kunstbetriebs »Moving Installation« oder »Performative Sculpture« nennt: eine Form des streng durchdesignten und konzeptualisierten Bildes, zusammengesetzt aus lebenden Akteuren. McDermott denkt in gefrorenen Posen, in Stills, ja letztlich in einer Art ›Tableau vivant‹. »Es geht mir nicht so sehr darum, dass man als Zuschauer den Performern als solchen zusieht, sondern eher darum, dass die Zuschauer sehen, wie wir gemeinsam eine Form zusammensetzen. Es geht mir um ein Ornament in menschlichem Gewand.« Konsequenterweise fallen im Gespräch neben den erwartbaren Verweisen auf David Bowie, Queen oder Kate Bush dann auch Namen von großformatig-integral denkenden Bildenden Künstlern wie Matthew Barney oder der des amerikanischen Choreografen Busby Berkeley (1895–1976), der für eine lange Reihe von Hollywood-Filmen und Broadway-Musicals Armeen von Showgirls mit minimalen, aber exakten Choreografien zu lebenden Ornamenten und kaleidoskopartigen Spiegellabyrinthen aus Körpern drapierte und damit wohl am direktesten Pate für McDermotts Konzept steht.

Auch das Album »Mirror Mirror« ist geprägt von dieser Art der aufgefächerten Kaleidoskopie, es verbindet Auffaltungen und Überlagerungen, Fragmentierungen und Rekombinationen zu einem großen, eindeutig artifiziellen und doch organisch anmutenden Ganzen. Zugrunde liegt die eingängige Musik, die mit ihrer gleichbleibenden Instrumentierung und ihrem homogenen Klangbild dem gesamten Projekt erst Kohärenz verleiht. Auf deren Basis entfaltet McDermott mit seiner Countertenor-Stimme ein schillerndes Wechselspiel verschiedener Erzählpositionen, springt zwischen lyrischem Ich, imaginärem oder vielleicht auch realem Du hin und her oder schraubt gar seinen eigenen (echten) Namen ekstatisch kolorierend in luftige Höhen: »Jamie, Jamie«. In der nächsten Reprise toppt er das mit einem Reim auf »Know me, know me«, was, gewollt oder nicht, wie ein Verweis auf Klaus Nomis »The Nomi Song« wirkt – denn Nomi, der ja ebenfalls die Stile des Barock für sich nutzbar machte und dabei als alienhafte Kunstfigur ähnlich wie The Irrepressibles auf der Grenze zum Melodrama wandelte, intonierte in dem Stück die Frage »Will they know me?« auf derartige Weise, dass die Worte ›know me‹ phonetisch fast nicht mehr von seinem Künstlernamen zu unterscheiden waren. »Was in meiner Musik oft als Melodrama wahrgenommen wird, ist im Grunde genommen die Wirklichkeit meiner bisherigen Lebenserfahrungen, übersetzt in die Hyperrealität der Musik«, sagt McDermott. »Das Leben kann dramatisch und komplex sein, mit vielen subtilen Gefühlen und Farben. Ich wollte und will immer noch etwas schaffen, dass dieses Drama und diese Intensität adäquat abzubilden imstande ist.«

ES GEHT DEN IRREPRESSIBLES NICHT DARUM, DASS MAN DEN PERFORMERN ALS SOLCHEN ZUSCHAUT, SONDERN DARUM, DASS DIE ZUSCHAUER SEHEN, WIE IM ZUSAMMENSPIEL EINE FORM ENTSTEHT

Natürlich wird so auf den alten Mythos vom Künstler rekurriert, der ›ohne Beschränkung und Vorurteil, ohne Formeln und historische Referenzen‹, sondern nur mithilfe der ›Vision und eigenen Ausdruckskraft‹ sich darauf versteht, Welten aus dem Nichts zu erschaffen, und der gleichzeitig noch den Faktor Lebendigkeit als aktuelle Währung künstlerischer Produktion in den Ring wirft. Und doch ist die Lage hier nicht so unterkomplex, wie es solche Statements vermuten lassen könnten. Vielmehr funktionieren The Irrepressibles über eine unentwirrbare Vermengung von ›echt‹ und ›künstlich‹, von Leben und Bühne. Wer also angesichts des hohen Grades an Artifizialität und den Bezügen zur irgendwie sehr démodé daherkommenden Barock-Ästhetik an einen Begriff wie Camp denken muss, der liegt damit sicherlich nicht falsch – aber eben auch nicht ganz richtig. McDermott selbst benutzt lieber den Terminus ›flamboyant‹, den er in einer Art retroaktiver Kopplung mit der Barock-Epoche zusammenbringt. »Barock kann als Beschreibung für die emotionale Komplexität, Flamboyance und Ausdrucksstärke unserer Musik und ihrer visuellen Entsprechung tatsächlich verwendet werden«, sagt er und schiebt einen kleinen modehistorischen Exkurs hinterher: »In England schaffte man im Zuge der industriellen Revolution das barocke Kostüm als Herrenbekleidung ab. Seitdem dominiert der strenge nüchterne Anzug die Garderobe der Männer.« Und gegen diese Herrschaft des Anzugs und die mit ihm einhergehenden Leitideen für den bürgerlichen männlichen Gefühlshaushalt – Förmlichkeit, Beherrschung etc. – bringen The Irrepressibles ihre flammende, schwülstig-pathetische Barock-Ästhetik in Stellung: als Ausdruck eines flamboyanten, expressiv gelebten Lebens, das sich nicht in Authentizismen flüchten muss, um ehrlich zu sein.

The Irrepressibles *»Mirror Mirror«*
(V2 / Coop / Universal) 26.03.10

GONJASUFI
DER HIRTE IM SCHAFSPELZ

Seine Weltverbesserungstheorien kommen ohne Bono-Beigeschmack aus, und sein lobenswert vielfältiger Klangirrsinn entsteht bei fünfzig Grad in der Wüste: Gonjasufi alias Sumach Valentine ist über Drogen, Las Vegas, Yoga und die Mystik des Islam einen langen Weg gekommen, um uns daran zu erinnern, dass Extrembedingungen im Pop noch nie geschadet haben.

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **FOTO:** DUSTIN BEATTY

In keiner anderen Stadt der USA wird das von der Freiheitsstatue gegebene Versprechen, den geknechteten Massen eine Heimstatt geben zu wollen, so sehr jenseits der Zwänge protestantischer Doppelmoral umgesetzt wie in Las Vegas. Hier ist, anders als im beinahe gesamten restlichen Land, sogar die Prostitution legal. Ein erstklassiges Babylon. Und so erstaunt es doch, dass einer der großen, heiligen Yogis der derzeitigen, noch immer höchst lebendigen Weirdo-Bewegung des amerikanischen Pop ausgerechnet in Las Vegas seine Wohnung genommen hat – und das keineswegs, weil er darauf aus ist, die Stadt in der Wüste Nevadas vom Teufel und seinen Helfershelfern zu erlösen.

»Ich bin fast nie am Strip. Der Strip ist widerlich«, sagt Gonjasufi lakonisch und meint damit den Hauptboulevard der Stadt, der von Kasinos und anderen Etablissements gesäumt wird, die fast jede Art käuflicher Zerstreuung feilbieten. Er lebt mit seiner Familie (Frau und drei Kinder) am Rande von Las Vegas, dort, wo ein Gutteil der Häuser infolge der amerikanischen Kreditkrise verlassen sind und der Wüstenwind so laut pfeift, dass die wenigen verbliebenen Nachbarn überhaupt nicht mitbekommen, dass er sich dort ein Studio eingerichtet hat und Musik macht. Hier hat Gonjasufi, mit bürgerlichem Namen Sumach Valentine, geboren 1978, sein Album »A Sufi and a Killer« aufgenommen. Der Killer im Titel ist einerseits er selbst: »Wenn ich die Menschheit repräsentiere, dann trage ich auch die niederste Form des Menschen, den Mörder in mir«, erklärt er. Der andere Grund für den Plattentitel ist prosaischer: Einer seiner Kollaborationspartner nennt sich The Gaslamp Killer. Der Produzent aus Los Angeles trug mit seinen Loops ebenso zur Platte bei wie der Musiker Mainframe (Orgel und Bass), außerdem programmierte bei einem Stück Flying Lotus. Der war es auch, der Gonjasufi zum Warp-Label vermittelte.

Gonjasufi sieht sich als Hirte, der auch zum Raubtier werden könne: »Der Schäfer muss das Herz des Lamms haben, aber auch die Stärke des Wolfs«, sagt er. Auf »A Sufi and a Killer« ist das Lied »Sheep« zu hören. Gonjasufi singt: »I wish I was a sheep instead of a lion. 'Cause then I wouldn't have to eat this meat that is dying«. »Das ist kein Lied über mich«, sagt er, »sondern über zwei Löwen, die sich unterhalten.« Es beruhe auf einem Text des Sufimeisters Hazrat Inayat Khan. »Eine Hommage.« Sich selbst bezeichnet Gonjasufi, geboren als Kind koptischer Christen, als Muslim. Damit irritiert er, wie er berichtet, seine größtenteils den üblichen Mainstream-Vorurteilsmustern verhaftete Nachbarschaft ebenso wie mit seiner dunklen Haut, dem Vollbart und den Dreadlocks. Gleichzeitig ist er tatsächlich Yogi und verdient sein Geld als Yogalehrer. »Es gibt nur einen Gott«, sagt er. Das erinnert an das Eine-Welt-Denken der neunziger Jahre, der Zeit, in der er als junger kalifornischer Rapper auf den Spuren der örtlichen New-School-Stars The Pharcyde seine erste Hiphop-Platte aufnahm, die noch unter seinem bürgerlichen Namen erschien.

Sein Vater forschte in San Diego als Botaniker und benannte seinen Sohn nach einer Tropenpflanze. »Ich wuchs im guten Teil der Stadt auf, war auf dem College. Dann lebte ich am Strand und endete auf den Straßen von Kalifornien. Drogen, alles. Ich war unkontrolliert, außengelenkt und aggressiv.« Schließlich entdeckte er den Sufismus, die Mystik des Islam. »Der Sufismus brachte mich zum Yoga. Jeder Moment ist Gebet. Der Körper ist heilig.« Eine ganz klassische Erweckungsgeschichte also. Da ist es nur passend, dass Gonjasufi sich für jene prophetischen Gestalten in der Musik des 20. Jahrhunderts begeistert, welche die höheren Schwingungen ihrer Zeit idealtypisch verkörperten: Miles Davis, John Lennon, Bob Marley. Denen hätte er sogar zugetraut, den Gaza-Konflikt mit einem Konzert zu beenden. Wenn sie doch nur nicht schon tot wären.

Gonjasufi ist eben ein Musiker, der seine Weltverbesserungstheorien ohne den unerträglichen Pragmatismus eines Bono vorträgt – und seine Musik ist dementsprechend von äußerst lobenswert vielfältigem Klangirrsinn geprägt: Easy-Sound mit Backgroundchor und Bläsern (»Sheep«), verwittert klingende Schunkelmusik (»She Gone«), Garagenpunk (»Suzie Q«), Psychedelia (»Stardustin'«) gehen hier zusammen, dazu kommen Isaac-Hayes-Loops (»Change«), piepende Synthies (»Holidays«) und ein »Pictures of Matchstick Men«, die erste Single von Status Quo, zitierender Hidden Track. »Ich will, dass man auf dieser Platte die Hitze der Wüste spürt«, sagt Gonjasufi. An manchen Tagen herrschten in seinem Studio fünfzig Grad Celsius. Und doch läuft sein Sound nicht auf Giant-Sand-artige Kargheit oder andere ärgerliche Wüstenklangklischees hinaus. Er ist toll und völlig überdreht, rauschend, knisternd, verzerrt – was auch daran liegt, dass eine der auf diesem Album benutzten Orgeln allzu lange im Regen stand. Extrembedingungen haben im Pop noch nie geschadet. Und Gonjasufi ist einer der großen Extremisten unserer Zeit. Auch wenn er dabei völlig in sich selbst ruht.

Gonjasufi *»A Sufi and a Killer«*
(Warp / RTD) 11.03.10

JESSICA 6

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER **FOTO:** YVES BORGWARDT

Als Sängerin von Hercules and Love Affair lernten wir sie lieben, in ihrem neuen Projekt ist noch mehr Pop möglich: Nomi Ruiz ist die Reinkarnation von Sade – zumindest bis zu ihrer nächsten Transformation.

Natürlich weckt es Erwartungen, wenn eine Band einen Namen trägt, der zwar William F. Nolans Science-Fiction-Dystopie »Logan's Run« entlehnt ist, sofort aber auch Erinnerungen an die von Prince Anfang der achtziger Jahre ins Leben gerufene Stocking-Girl-Group Vanity 6 wachruft. Die Erwartungen steigen umso mehr, wenn man weiß, dass Jessica 6 aus den allerseits geliebten Hercules And Love Affair hervorgegangen ist – der zuletzt konsensfähigsten Wiederbelebungsmaschine in Sachen Disco und House. »Ich hatte nur einen Vertrag über ein Album und eine Tour. Überhaupt war Hercules And Love Affair von Anfang an ein Produzentenprojekt von Andrew Butler und keine Band«, sagt Sängerin Nomi Ruiz über ihre Rolle neben dem New Yorker DJ und Produzenten. Ruiz selbst hatte Love Affair ihre markante, tiefe Stimme geliehen und galt seit ihrem Auftritt im Video zu »You Belong« für viele als das Gesicht der Meta-Casting-Clique. Während Butler inzwischen mit dem House-Urvater Frankie Knuckles als DJ um die Welt reist, hat sich Ruiz zwischenzeitlich mit Andrew Raposo und Morgan Wiley zusammengetan – ebenfalls zwei Musikern der Tourvariante von Hercules And Love Affair.

Man hört Jessica 6 den Disco- und House-Hintergrund zweifelsohne an: Auch sie schreiben sich ein in eine Traditionslinie New Yorker Clubkultur mit queeren Wurzeln. So unterfütterte die Band, die gerade an ihrem Debütalbum arbeitet, auf ihrer Tournee durch Deutschland im Sommer 2009 ihr Repertoire gleich geschichtsbewusst mit einer perfekten Coverversion von Arthur Russells »Is It All Over My Face«. Und doch scheint hier im Vergleich zu Hercules and Love Affair wesentlich mehr Pop möglich. Den hört man etwa aus der gehörig schmalzenden Ballade »Not Anymore« heraus, die sich auf ihrer Remix-EP »Fun Girls« findet, noch mehr allerdings aus den bislang unveröffentlichten Songs aus dem Live-Repertoire: Mid-Tempo-Nummern, deep und doch kalt-distanziert vorgetragen, sodass man sich an die Achtziger erinnert fühlt, oder genauer: an die große Zeit von Sade.

Der Vergleich mit Sade bietet sich auch im Hinblick auf die Rollenverteilung an: Bei Jessica 6 machen die Jungs die Musik, das Mädchen singt. Gerade vor der Folie der konzeptionellen Durchbuchstabierung queerer Rollenangebote bei Hercules And Love Affair wirkt das geradezu extra-konventionell. Man könnte auch sagen: Das Prinzip der ›klassisch‹ geschlechterverteilten Band ist schon wieder eine zitierfähige Form, der man sich ebenso bemächtigen kann wie anderer Modelle auch. Ruiz performt entsprechend als offensiv laszive Sirene, die im knappen Pailletten-kleid und mit High Heels ihre hart erarbeitete Weiblichkeit als Trumpf ausspielt.

Es ist nicht das erste Mal, dass Nomi Ruiz in eine völlig neue Rolle schlüpft: Bevor sie zu Hercules And Love Affair stieß, nahm sie 2005 als Solokünstlerin ein Album mit klassischem R&B und Hiphop auf. Und auf einem im Internet kursierenden Live-Video aus dem Jahr 2006 ist sie mit Poncho und Kopftuch als prototypische ›Gypsy-Sängerin‹ im Kreise einer Folkband zu sehen. Das Spiel mit den Rollen scheint der rote Faden ihrer Karriere zu sein – ein ständiger Akt der Transformation, der diesmal eben das Wirken als schmucker Blickfang in der Mitte von Jungs vorsieht.

Jessica 6 *»Fun Girls« Remix-EP (Midnight Sun Sound / Import / Download) 10.11.09*

ROUGH TRADE DISTRIBUTION

GoodToGo groove**attack**

www.roughtrade.de www.goodtogo.de www.grooveattack.com

GOOD TO KNOW NEWS

YEASAYER
ODD BLOOD CD / LP

MUTE / CDSTUMM321 / STUMM321

"...Yeasayer herrlich frei und im Ergebnis fast ausschließlich Hits. Und die lassen sogar gerne an der Grenze zum Zuviel von allem operierende Popschaffende wie einst Duran Duran, Scissor Sisters und die Killers blass aussehen." Musikexpress (5 von 6 Sternen)

VÖ: 05.02.2010

YEASAYER AUF TOUR IN DEUTSCHLAND:
28. Febr. 2010 Köln - Luxor **09. Mrz. 2010 Hamburg** - Knust **10. Mrz. 2010 Berlin** - Postbahnhof **11.Mrz. 2010 München** - 59:1

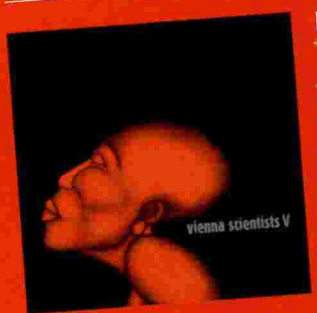
PAUCKER
MISERABLE JUNKIE CD / LP

MONOHAUSEN RECORDS / MR004-2 / MR004-1

PAUCKERs künstlerischer Weg schlug so manchen spezielten Haken, bevor er ihn schließlich dahin geführt hat, wo er im Augenblick steht. Mit seinem Debütalbum „MISERABLE JUNKIE" vermischt er Retro mit Zeitgeist auf geradezu unverschämte Art und Weise. Von 60s-Beat über Psychedelic Rock bis hin zu Indie und Electro. PAUCKERs Songtexte sind kantig und ehrlich und tun manchmal auch ein bisschen weh.

VÖ: 05.03.2010

"MISERABLE JUNKIE"-TOUR 2010: **12. Mrz. 2010 Ludwigshafen** - Das Haus **14. Mrz. 2010 Frankfurt** - Dreikönigskeller **17. Mrz. 2010 Tübingen** - Schlosscafe **18. Mrz. 2010 Stuttgart** - Beatclub **19. Mrz. 2010 Karlsruhe** - Tempel **20. Mrz. 2010 Schorndorf** – Manufaktur **19. Apr. 2010 Krefeld** - Kulturrampe **20. Apr. 2010 Hamburg** - Markthalle **21. Apr. 2010 Darmstadt** - Frischzelle **22. Apr. 2010 Köln** - Werkstatt **23. Apr. 2010 Nürnberg** - Pegnitzbühne **24. Apr. 2010 Berlin** - Grüner Salon **27. Apr. 2010 Potsdam** - Waschhaus **29. Apr. 2010 Erlangen** - E-Werk U&D Club



VARIOUS ARTISTS VIENNA SCIENTISTS V - THE 10TH ANNIVERSARY CD

VIENNA SCIENTISTS RECORDINGS / VIE020CD /

Zehn Jahre Vienna Scientists Recordings - 10 Jahre Dancefloor- und songorientiert statt totgesampelt, dazu ein Faible für die Tiefe und Wärme des Soul werden mit der neuen Compilation gebührend gefeiert.Wieder einmal ist es Jürgen Drimal, Musikproduzent und Labelboss, gelungen, eine Werkschau gegenwärtiger elektronischer Musik auf dem schimmernden Silber abzubilden. Stellvertretend für die namhaften Größen genannt seien: Freedom Satellite, Rodney Hunter, Stefan Obermaier, Madrid de los Austria, Karuan, Flaer, Ed Royal, Mékossa Megablast.Elektrifizierende und mitreißende Tunes sind das Ergebnis, das sich in jedem der Tracks der neuen Compilation individuell niederschlägt. Downbeat und TriPHop waren 90er, es lebe der Klang der Wiener Seele! DO YOURSELF SOME GOOD!

VÖ:19.03.2010

LA STAMPA
PICTURES NEVER STOP CD / LP

STAATSAKT / AKT707 / AKT707LP /

"La Stampa gehen mit dem Melancholie-Potenzial von Northern Soul ähnlich um wie Belle & Sebastian" - Spex

VÖ: 19.02.2010

ESSAH ENTERTAINMENT PRÄSENTIERT

JOHN BELLO STORY 3 TOUR 2010

10.05. OSNABRÜCK - ROSENHOF
11.05. BREMEN - MODERNES
12.05. FLENSBURG - MAX
13.05. HAMBURG - DOCKS
14.05. BERLIN - ASTRA
15.05. DRESDEN - EVENTWERK
16.05. ROTTWEIL - KRAFTWERK
18.05. NÜRNBERG - HIRSCH
19.05. MANNHEIM - ALTE FEUERWACHE
20.05. WÜRZBURG - POSTHALLE
21.05. ULM - ROXY
22.05. MÜNCHEN - BACKSTAGE
23.05. WIEN (A) - GASOMETER
25.05. INNSBRUCK (A) - VAZ HAFEN
26.05. STUTTGART - LKA LONGHORN
27.05. LINDAU - CLUB VAUDEVILLE
28.05. BASEL (CH) - VOLKSHAUS
29.05. FREIBURG - HAUS DER JUGEND
30.05. KAISERSLAUTERN - KAMMGARN
01.06. KASSEL - NACHTHALLEN
02.06. NEU-ISENBURG - HUGENOTTENHALLE
03.06. KÖLN - LIVE MUSIC HALL
04.06. HANNOVER - CAPITOL
05.06. MÜNSTER - SKATERSPALACE

KARTEN UNTER WWW.KOOLSAVAS.DE UND BEI ALLEN BEKANNTEN VORVERKAUFSSTELLEN!

TICKETHOTLINE: 01805 4470 (0,14 €/MIN. AUS DEM DT. FESTNETZ, ABWEICHENDE TARIFE AUS DEN MOBILFUNKNETZEN MÖGLICH)

ESSAH ENTERTAINMENT

groove**attack**

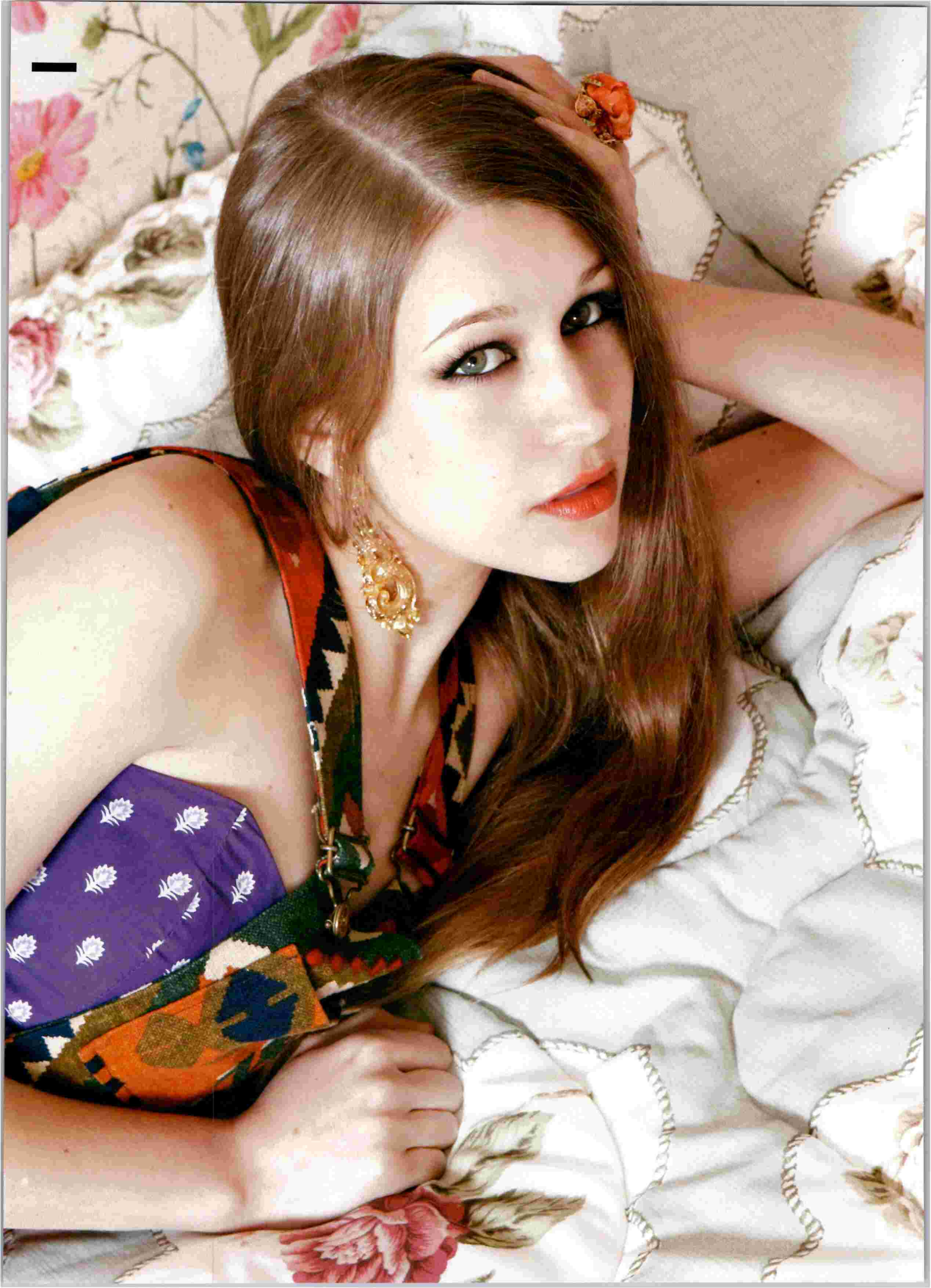
WWW.KOOLSAVAS.DE

FEATURING: AZAD · CURSE · OLLI BANJO · ERCANDIZE · MOE MITCHELL · AM
YING YANG TWINS · FRANKY KUBRICK · SINAN · KAAS · MO TRIP · BUDDY OG

PRODUZIERT VON: MELBEATZ · !BIG BAZZ · SIR JAI · ROOQ · MATHEO & KOOL SA

12.03.201

ERHÄLTLICH ALS **STANDARD- & LIMITIERTE ESSAH-EDITI**



SPEX-GESPRÄCH: *JOANNA NEWSOM*

»Oh nein, jetzt muss ich alles noch mal putzen!«

Es geschah vor wenigen Jahren, und doch hatte man das Gefühl, eine Geschichte zu hören, die in einer Zeit spielte, als die Heilkundigen noch tief in den Wäldern hausten: Da war eine junge Frau, sie sang zur Harfe und sinnierte in ihren mit eigenwillig kindlichem Knarzen vorgetragenen Liedern über den Unterschied zwischen einer Sprosse und einer Bohne. Darauf hatte die sich immer seltsamer gebärdende amerikanische Folkbewegung nur gewartet. Joanna Newsom wurde gefeiert, sie trat mit Orchestern auf und begann mit Steve Albini und Van Dyke Parks an einer Ästhetik zu feilen, die letztlich näher an Debussy war als an Devendra Banhart. Vier Jahre nach ihrem Großwerk »Ys« erscheint nun ihr drittes Album, »Have One On Me«, eine 120-minütige Pastoralsymphonie in 18 Songs. Darauf spielt Newsom nicht nur Harfe – sondern auch Klavier.

INTERVIEW: SEBASTIAN HAMMELEHLE **FOTOS:** ANNABEL MEHRAN

Fangen wir mit dem äußeren Eindruck an. Auf der Hülle Ihrer letzten Platte »Ys« ließen Sie sich altmeisterlich im Stil Dürers porträtieren. Die Optik Ihres neuen Albums »Have One On Me« erinnert an die zwanziger Jahre.

Das Cover sieht so aus, wie sich die Platte für mich anhört. Sie ist bodenständiger, mehr mit den greifbaren Dingen verbunden. Es gibt Fotos auf der Hülle. Das habe ich früher vermieden. Und dann geht es natürlich um die Dekadenz der zwanziger Jahre. Die Literatur der zwanziger Jahre beschäftigte sich mit den gleichen Themen wie die Platte.

Mit welchen?

Denken Sie an Hemingway. An die Ausgebürgerten und Entwurzelten, die er beschreibt. Die Leute mussten eine Definition von Heimat entwickeln, die nichts mit Geografie und bestimmten Orten zu tun hat, sondern die auf intellektuellen, ästhetischen, künstlerischen Begriffen fußte. Um Ideale dieser Art geht es mir. Die Leute hatten kein Geld, sie führten ein armseliges Leben, ihre literarischen Arbeiten aber waren extravagant, hedonistisch und hatten eine regelrecht physische Ausstrahlung.

Der Zusammenbruch von Lehman Brothers im Jahr 2008 wird häufig mit dem Börsencrash der zwanziger Jahre verglichen.

Ich habe nicht viel Ahnung von Geschichte. Ich nehme die Ereignisse eher gefühlsmäßig wahr. Aber ich denke, wenn den Leuten die materiellen Güter fehlen – gutes Essen, komfortables Wohnen, Reisen, alles, was man für Geld kaufen kann –, findet in ihrer künstlerischen Arbeit eine Art Ausgleich statt: Sie schaffen hedonistische, dekadente Werke, eine eigene Welt, in der sie ganz verschwinden können. Umgekehrt findet man in der künstlerischen Arbeit von Leuten, die reich sind, die sich alles leisten können, oft einen unterschwelligen Ekel gegenüber materiellem Wohlstand. Dieses Muster zieht sich durch die gesamte Kunstgeschichte.

Tori Amos hat Lady Gaga »ein Symbol der Wirtschaftskrise« genannt.

Ich empfinde Lady Gaga eher als Zeichen einer moralischen Krise in den USA. Vielleicht ist es ein weltweites Phänomen – aber besonderes in Amerika sind die Menschen heute besessen von Ruhm. Mit dem Zustand der Wirtschaft hat das nichts zu tun. Die bewegt sich auf einem ganz anderen Gleis. Kürzlich gab es eine Umfrage unter amerikanischen Teenagern, es ging darum, was sie sein möchten, wenn sie erwachsen sind. Erstmals in der Geschichte war das Ziel schlechthin, berühmt zu sein – nicht reich, wie bislang. Das ist beängstigend. Und ich denke, bei Lady Gaga geht es genau darum. In ihren

Texten verbindet sie Anzüglichkeiten mit Ruhm. Sie ist die führende Stimme der Fetischisierung des Ruhms. Das ist die Grundlage ihres Erfolgs, nicht die Wirtschaftskrise.

Generell scheint bei den weiblichen Popstars derzeit ein extremer Typus Erfolg zu haben: Nicht nur Lady Gaga, auch Beth Ditto von The Gossip zum Beispiel ist keine harmlose Durchschnittspersönlichkeit.

Dieser Wandel hat sich sehr schnell vollzogen. Vor ein paar Jahren waren die Stars noch viel mehr ›bubble gum‹. Auch Britney Spears. Aber die Popkultur verändert sich fortlaufend. Das Irritierende ist ja, dass ich über so etwas überhaupt Bescheid weiß. Es gab eine Zeit in meinem Leben, da hatte ich von all dem keine Ahnung – und ich frage mich, wie es passieren konnte, dass ich diesem Wissen erlaubt habe, sich in meinem Gehirn einzunisten.

Hatten Sie als Kind Angst vor Geistern?

»Angst nicht, aber ich kannte Geister.«

Ihre neue Platte hat eine Spielzeit von zwei Stunden, Sie spielen ein ausgefallenes Instrument. Sind Sie eine extreme Künstlerin?

Vielleicht. Vor allem aber denke ich, dass ich anders bin. Letztlich aber ist das eine oberflächliche Betrachtungsweise, meines Instruments oder des Klangs meiner Stimme wegen – ich versuche bestimmt nicht, anders zu sein, um damit etwas auszudrücken. Ich versuche einfach, schöne Lieder zu schreiben.

Sie wollen nicht anders sein als der Rest?

Der Wunsch, anders zu sein, hat für mich persönlich keine Bedeutung. Wenn man Musik schreibt, bringen einen solche Gedanken nicht weiter. Alle Künstler, die mir etwas bedeuten, waren letztlich anders – aber es ging ihnen nicht um Konfrontation oder darum, etwas Spektakuläres zu schaffen. Ihr Ziel war, etwas Gutes zu schaffen. Und deshalb waren sie anders. Ich versuche nicht, Teil einer Avantgarde zu sein.

Wenn man Ihre Musik hört, könnte man eher an Komponisten des 19. Jahrhunderts denken, an Donizetti oder Debussy.

Auf jeden Fall. Ganz besonders Debussy. Auch Ravel und Satie, die französischen Impressionisten. Als Studentin habe ich mich ausgiebig mit ihren Werken beschäftigt. Ich beziehe mich immer wieder auf die musikalischen Formen, die man bei Debussy findet, oder bei Satie und Ravel. Aber auch, wenn ich mich selbst zwischen dem konventionellen Song und der langen, klassischen Form sehe, bin ich dabei doch sicherlich näher am Song.

Sind Sie der Songform auf »Have One On Me« nicht sogar noch näher als zuvor auf »Ys«?

Das glaube ich auch.

»Easy«, der erste Titel, kommt ganz ohne Harfe aus. Sie spielen Klavier. Das wirkt wie ein Statement: Sie möchten nicht nur als die Frau mit der Harfe wahrgenommen werden.

›Statement‹ ist das falsche Wort. Aber es ist eine Anmerkung – wie in einem Essay. Der erste Song ist die Einleitung, er verrät noch nicht alles, aber er gibt den Ton vor. »Easy« scheint mir das Gegenstück zu »Does Not Suffice« zu sein, dem letzten Lied der neuen Platte. Es ist ein Liebeslied, aber es geht um einen Geliebten, der die Liebe zurückweist.

Dafür wirkt es recht leichtherzig.

Das stimmt. Aber ich denke, es ist ein wenig ambivalent. Nicht wirklich vergnügt. In »Easy« geht es um Leichtigkeit, im letzten Lied des Albums dagegen singe ich ausdrücklich davon, all die Sachen loszuwerden, die einen daran erinnern, dass einem eben nicht leicht ums Herz ist. Da geht es um Schwere.

Erzählt das Album eine durchgehende Geschichte?

Ja, auf einer gewissen Ebene schon. Wir könnten nun annehmen, dass das ›Ich‹ in den Liedern immer dieselbe Person ist, und das ›Du‹ auch. Im Bezug auf mich persönlich allerdings ist das nicht unbedingt der Fall. Wenn ich eine Platte zusammenstelle, geht es mir auch darum, die Geschichten fiktiv werden zu lassen. Ich suche nach einer Form, einer Erzählung, die nicht unbedingt autobiografisch sein muss. Ich versuche die Songs so anzuordnen, dass sich eine Geschichte ergibt. Aber das ist ein anderer Prozess als das Songschreiben, und ich befinde mich dabei in einer ganz anderen Verfassung.

Im Titelstück »Have One On Me« erwähnen Sie Lola Montez, die Dita von Teese des 19. Jahrhunderts.

Sie lebte ein paar Jahre in dem Ort, in dem ich aufgewachsen bin. Sie hat dort zu den Zeiten des Goldrauschs die Leute unterhalten. Etwa zehn Jahre lang.

Und was hat Lola Montez mit Ihnen zu tun?

Das würde ich gern offenlassen.

Und wer ist ›Daddy Longlegs‹, den Sie im Lied erwähnen?

Einerseits der typische Sugardaddy. Andererseits eine Spinne. Einer der berühmten Tänze von Lola Montez war die Tarantula, der Spinnentanz. Aber ich spreche nicht gern über die Details meiner Texte.

Warum heißt die Platte »Have One On Me«?

Der gleichnamige Song ist der zentrale Song des Albums. Er gibt den Geist der ganzen Platte wieder. So kam es zu dem Titel.

Der Titel bedeutet: »Ich geb' einen aus.«

Vielleicht. Das ist eine Bedeutung. Die Idee der Aufopferung kommt in vielen Liedern auf, die Idee, sich selbst zu verlieren oder sich selbst zu verschenken.

Das ist das zentrale Thema?

Eines von mehreren. Genauso wichtig ist zum Beispiel die Idee des Zuhauses – von Zuhause weg zu sein, den Begriff von Heimat zu definieren, die Beziehung zu dem Ort, an dem man geboren wurde, und wie einen das für immer an diesen Ort bindet. Heimat ist ein großes Thema.

Und Natur? In »'81« singen Sie über eine Art Garten Eden. Warum wird heute wieder gegärtnert, selbst in der Großstadt?

Gute Frage. Ich weiß nicht, ob ich sie beantworten kann. Ich habe selbst einen Garten. Aber ich habe, bis ich Mitte zwanzig war, auch kaum Zeit in der Stadt verbracht. Für mich ist es schwierig, mir vorzustellen, wie

sich ein Städter fühlt. Für mich ist es ganz natürlich, einen Garten zu haben. Ich glaube auch nicht, dass es zeittypisch ist, weil ich gar nicht sagen könnte, was der Unterschied zwischen unserer Zeit und anderen Epochen ist. Es passieren heute schreckliche Dinge, aber schreckliche Dinge sind immer passiert. Die Menschen wurden auch schon immer von

»Ich mag Romane, in denen die Leute Whiskey trinken und zu Stierkämpfen gehen.«

großen Städten angezogen. Und umgekehrt kann man nicht sagen, welche subtilen oder offensichtlichen Kräfte am Werk sind, wenn die Leute die Stadt wieder verlassen wollen.

»Have One On Me« dauert insgesamt 120 Minuten – was ergibt das: ein Triple-Album?

Ja. Auf Vinyl sechs Seiten mit je drei Songs.

Ist das nicht auch eine Art von Extremismus?

Da könnten Sie Recht haben. Letztlich war das aber eine unbewusste Entscheidung.

Sie meinen: Das Dreifachalbum hat sich einfach so ergeben?

Ich weiß nicht mehr genau, wann mir zum ersten Mal klar wurde, dass die Platte derart lang wird. Songs von insgesamt einer Stunde Länge waren schon fertig, als ich mit Ryan Francesconi an den Arrangements arbeitete und mich entscheiden musste, ob ich das Material aufteile, ob ich zwei Alben herausbringe oder ob ich ein paar Lieder gar nicht veröffentliche. Ich versuchte, die Lieder zu sortieren. Aber letztlich ergab sich keine logische Trennlinie, die es rechtfertigt hätte, die Sachen auf zwei verschiedenen Platten zu veröffentlichen. Die Songs waren allesamt miteinander verbunden. Ich hatte nur zwei Möglichkeiten: Entweder einen Teil der Songs wegschmeißen und nie veröffentlichen – oder alle auf einer Platte veröffentlichen. Das war keine konzeptuelle Entscheidung. Es passierte intuitiv. Aber versuchen Sie jetzt bitte nicht, rauszufinden, was genau der größere Zusammenhang ist. Ich arbeite nicht wie eine Architektin, ich arbeite eher wie eine Bildhauerin. Man schnitzt und schnitzt und schnitzt – und plötzlich ist die Figur fertig.

Auf Ihrer vorigen Platte »Ys« haben Sie mit Van Dyke Parks und Steve Albini zusammengearbeitet. Beides berühmte Leute. Diesmal ist keiner der beiden dabei.

Nun... Ich habe sicher darüber nachgedacht, noch einmal mit Steve Albini zu arbeiten. Er ist toll. Seine große Stärke ist, etwas genau so klingen zu lassen, wie es nun mal klingen muss. Deshalb würde ich es nicht als unnötige Dopplung empfinden, noch einmal mit ihm zu arbeiten. Er ist einfach der beste Sound-Ingenieur. Was Van Dyke angeht – ich würde liebend gern wieder mit ihm arbeiten. Aber ich habe die leise Befürchtung, es würde etwas dabei herauskommen, das dem, was ich bereits gemacht habe, allzu ähnlich wäre. Ich wollte etwas Neues ausprobieren. Als ich angefangen habe, an dieser Platte zu arbeiten, dachte ich noch: Nur die Harfe und mein Gesang – und dann wurde es zu etwas ganz anderem. Jetzt denke ich: Vielleicht auf der nächsten Platte. Und womöglich wäre Steve Albini der richtige Mann.

Im Gegensatz zu Steve Albini und Van Dyke Parks hat Ryan Francesconi, mit dem Sie nun arbeiten, keinen Namen. Warum haben Sie sich für ihn als Songarrangeur entschieden?

Weil er ein unfassbares Genie ist – und das in jeder Beziehung. Er fing als klassischer Gitarrist an, studierte Musik, er ist ein Meister der bulgarischen Musik. Er spielt Tambura, ein traditionelles bulgarisches Instrument, er ist einer von nur fünf Tamburaspielern in den USA. Und dazu kommt die Art, wie er arbeitet: Ich habe mit Ryan und Neal Morgan, der auf der Platte Schlagzeug spielt – ein durchgeknallter Wissenschaftler, der selbst mikroskopische Details beachtet – Wochen in meinem Haus verbracht. Wir sind die Songs durchgegangen, Schritt für Schritt, und haben darüber gesprochen, was jeder einzelne Song braucht. Es war konkretes, greifbares Arbeiten, keine Theorie.

Eine Frage dazu, wie über Sie geredet wird: Die Zeitungen schreiben immer über Ihre Ohren – und vergleichen Sie mit einer Elfe. Es ist, als ob der eine beim anderen abschreibt.

Ich habe es so gehasst! Mittlerweile ist es mir aber egal. Mir war lange nicht klar, dass ich von Glück reden kann, wenn sich überhaupt jemand für das interessiert, was ich mache – wenn die Leute nicht einfach nur einen Scheiß auf meine Musik geben. Es gibt keinen Musiker, über den in der Öffentlichkeit nicht irgendwas gesagt wird, was er wirklich schrecklich findet. Bei mir ist das eben das Gerede über meine Ohren. Ich ignoriere es jetzt. Es geht ja nicht wirklich um mich. Ich bin keine Elfe. In der Öffentlichkeit wird man eben fetischisiert und mythologisiert. Ich würde es sicherlich bevorzugen, wenn es anders wäre. Aber ich kann damit gut leben. Letztlich werden Sie in ein Fantasy-Universum eingeordnet, das direkt zu »Der Herr der Ringe« führt.

Ein gutes Beispiel. Ich habe das Buch nie gelesen. Ich lese Hemingway und Faulkner. Ich mag Romane, in denen die Leute Whiskey trinken und zu Stierkämpfen gehen.

Erwähnen Sie deshalb in »Easy« eine Bloody Mary? Es gibt dort die rätselhafte Zeile: »Wie eine Bloody Mary im Spiegel erscheine ich, wenn du meinen Namen aussprichst«.

Das ist ein Spiel, das wir als Kinder gespielt haben. Ich war bei den Pfadfindern. Im Pfadfinderlager gingen wir in ein dunkles Zimmer, schauten in den Spiegel und sagten: »Queen Mary!« – der englischen Königin Mary wegen, die enthauptet wurde. Wenn man 13 Mal ›Bloody Mary‹ sagte, dann verschwand das Spiegelbild und man sah den Geist der enthaupteten Königin. Darauf bezieht sich die Songzeile.

Hatten Sie als Kind Angst vor Geistern?

Angst nicht. Aber ich kannte Geister.

Sie haben Geister gesehen?

Nur einmal. Ich habe sie oft gehört.

Was für eine Art von Geist haben Sie denn gesehen? Und wo passierte es?

Als ich 19 alt Jahre war, arbeitete ich bei uns im Ort in einem Coffeeshop. Wir wohnten in einer alten Goldgräberstadt, und in dem Haus, in dem heute der Coffeeshop ist, war früher ein Bordell. Über Jahre hinweg haben die Leute dort immer wieder Geister gesehen: Prostituierte aus der Zeit des Goldrauschs. Es sind damals wohl viele Prostituierte bei einem Großbrand umgekommen. Eines Abends arbeitete ich mit einer Freundin im Café, wir hatten schon abgeschlossen und meine Freundin zählte die Einnahmen. Ich war hinten bei den Toiletten und machte dort sauber. Als ich fertig war, sah ich im Augenwinkel eine Frau aus der Toilette kommen und durch den großen Raum hinausgehen. Ich dachte: Oh nein, jemand hat noch mal das Klo benutzt, jetzt muss ich alles noch mal putzen! Ich ging zu meiner Freundin an der Kasse und fragte sie: »Warum hast du die denn noch reingelassen? Es war doch schon alles sauber!« Sie sagte: »Ich habe niemanden reingelassen! Die Tür ist abgeschlossen.« Wir haben das ganze Gebäude abgesucht. Aber es war wirklich niemand da. Es gibt sehr viele ruhelose Geister in diesem Ort. Ich hoffe, das passiert mir nicht noch mal. Es ist nicht so, dass ich Angst vor Geistern habe – ich möchte sie nur nicht.

Joanna Newsom *»Have One On Me«*
(Drag City / Rough Trade) 23.02.10

Digitale Ideen erleben.

Digitale Ideen erleben.

GRAVIS

GRAVIS
Musikheft

Frühling 2010

iPod, iPhone und jede Menge

Das Musikheft finden Sie auch in jedem GRAVIS Store oder im Internet unter: www.gravis.de

PUNK

THEMA Seite 39-47

Authorised Reseller

Apple iPod inkl. Beratung

ab 54,99 Euro

Im neuen GRAVIS Musikheft finden Sie jede Menge Ideen, wie Sie Ihre Apple Lieblinge mit den passenden Accessoires und aktuellem Zubehör perfekt in Szene setzen.

Ganz in Ihrer Nähe und im Internet: www.gravis.de

GRAVIS

KUNSTSPRACHE – TEIL 10

INTERVIEWS: MAX DAX
FOTOS: OLIVER SCHULTZ-BERNDT

CHRISTOF KATHER

Kein zweiter Texter bewegt sich dieser Tage so souverän auf semantischem Neuland wie Christof Kather von der Essen/Krefelder Death-Metal-Sensation Japanische Kampfhörspiele. Die Schwerkraft der deutschen Sprache außer Acht lassend, greift der Schlagzeuger und gelegentliche Sänger auf dem neuen Album, »Bilder fressen Strom«, auf sprachliches Treibgut zurück, das er in der Werbung, an Wursttheken und in Zeitschriften findet. Und anschließend dekliniert Kather diese oft ins Absurde hineinragenden Texte mit neuzeitlichen Sprachphänomenen und -verstümmelungen, die wir alle als digitale Umgangssprache aus Twittermeldungen oder als SMS-Kürzel kennen, aber noch nie im Zusammenhang mit Popmusik gehört haben.

Man sagt immer, dass die englische oder die amerikanische Sprache dehnbarer und damit geeigneter sei, um mit ihr Death Metal zu singen. Das kann ich nicht bestätigen. Ich schreibe für Japanische Kampfhörspiele Death-Metal-Songtexte in deutscher Sprache, und das funktioniert wunderbar. Vielleicht liegt es daran, dass ich überhaupt erst über den Metal zum Texten gekommen bin, ich also sozusagen jungfräulich ohne jeden Ballast loslegen konnte. Ich habe vorher nie geschrieben, schon gar keine Songtexte. Aber ich habe schon immer in Metal-Bands gespielt, in denen die ›Amtssprache‹ Englisch war. Als ich dann studierte, wurde ich von der Szene für eine Weile getrennt, nahm aber kontinuierlich weiter mit einem befreundeten Gitarristen aus Krefeld auf einem Achtspurgerät instrumentale Musik auf.

Dass wir auf einmal zwei Stücke mit deutschem Text hatten, war mehr Zufall, das geschah weniger aus einem inneren Antrieb heraus. Ich hatte einfach Lust gehabt zu singen, wollte aber nicht auf Englisch singen. Also machte ich mir die Mühe, ein paar Zeitschriften durchzublättern und etwas Fernsehen zu gucken, und einzelne Zeilen, die mir gefielen, löste ich dann aus ihrem Kontext heraus und fügte sie neu zusammen. So war das, so fing das an mit dem Texten auf Deutsch. Interessant waren die Reaktionen der Leute, die diese Musik zum ersten Mal hörten: Die trauten ihren Ohren nicht und gaben mir mit ihrem positiven Feedback das Gefühl, dass ich womöglich auf etwas gestoßen war, das jede Minute der Beschäftigung wert ist.

Death Metal ist ja eine schnelle, perkussive Musik. Das Schlagzeug ist das entscheidende Instrument, die Gitarre hat ebenfalls eine rhythmische Funktion. Dieser perkussive Charakter erlaubt es, einen darübergelegten deutschen Text bewusst ›falsch‹ zu betonen, beziehungsweise: Man kann gar nicht anders, als den Text falsch zu betonen, denn sonst geht er nicht im Rhythmus der Musik auf. Man muss also gewissermaßen gegen den Strich singen, damit es passt, aber dafür wird man belohnt mit Gesangslinien, die ganz und gar ungewöhnlich sind und vor allem rhythmisch blendend funktionieren. Nachdem dann recht bald klar war, dass ich diesen soeben eingeschlagenen texterischen Weg weitergehen würde, begann ich, Schlagzeug-Patterns zu entwickeln, die vor allem den Texten zuarbeiten. Ich bin also als Schlagzeuger gleichzeitig der Rhythmusgeber meiner Texte. Dass ich nicht einem anderen Musiker erklären muss, was für Patterns ich als Texter brauche, erleichtert die Arbeit natürlich enorm, da ich im Zweifelsfall den Rhythmus einer Strophe einfach anpassen kann. Ich habe mir im Laufe der Zeit dazu eine ganz eigene Diktion angewöhnt, eine Zeichensprache, mit der ich beim Texten gleichzeitig notieren kann, wie ich das Schlagzeug spielen muss, damit der Text auch wirklich singbar ist.

Die Songtexte schreibe ich, egal wo ich mich gerade aufhalte, in ein Notizbuch, das ich immer bei mir trage. Ich schreibe viel unterwegs, in Zügen, in öffentlichen Verkehrsmitteln. Ich sammele Wörter, die mir auffallen, und Sätze, die mir ins Auge springen. Erst seit Kurzem achte ich auf Reime, das hat die erste Zeit überhaupt keine Rolle gespielt. Mit dem Texten zwischendurch überbrücke ich seit Jahren Wartezeiten – ich texte, statt Sudoku zu spielen. Und so sitze ich dann im Zug von Essen nach Krefeld und reihe Wörter und Sätze aneinander, die eigentlich gar nicht zusammengehören, und ein neuer Sinn entsteht. Irgendwann hat mir jemand dann erzählt, dass diese Art zu Schreiben einen Namen hat, dass es sich um eine bekannte Technik namens ›Cut-up‹ handelt. Daraufhin habe ich angefangen, Burroughs zu lesen. Das ist insofern erwähnenswert, als ich in meinem Leben nie geschrieben und gelesen habe. Beides ist erst über die Musik gekommen, ich war zuvor im wahrsten Sinne des Wortes ein ›unbeschriebenes Blatt‹. Heute sind mir die Texte bei Japanische Kampfhörspiele wichtiger als die Musik.

Das Texten begeistert mich deshalb so sehr, weil ich mich an kein Versmaß halten muss, schließlich handelt es sich nicht um

Texte, die man in einem Buch lesen soll, sondern um welche, die formal gesehen ausschließlich zum Zwecke der Singbarkeit entstanden sind. Die Rhythmik der Musik zwingt mich, die Sprache wie ein weiteres perkussives Element zu betrachten. Ich kann eine lange Zeile schnell singen oder eine kurze Zeile über vier Takte dehnen. Alles egal, solange es rhythmisch sitzt.

Inhaltlich verarbeitest du Eindrücke aus dem Berufsleben, wenn du, wie so oft, in Werbesprech textest. Da heißt ein Stück dann »Du hast den Pitch gewonnen«, oder in dem Stück »Die Kampagne« textest du: »Sie war dumm und sprach die niedrigsten Instinkte an / Und erfand sogar noch niedrigere dazu / Und ihr ging monatelange Planung voran / Ein Kreativteam hat sie entwickelt«.

Werbung spielt natürlich eine große Rolle. Viele der Textschnipsel, die ich in meinem Notizbuch niederschreibe, stammen direkt aus der Werbung. Hinzukommt, dass ich studierter Grafikdesigner bin. Das heißt, ich habe mich selbst in der Werbewelt bewegt, habe den Tonfall, der da herrscht, mitbekommen. Unabhängig davon ist unsere Welt aber von der Vermischung von Werbung und Wirklichkeit geprägt. Wir Menschen, die wir uns in dieser Welt bewegen, werden auf Schritt und Tritt mit Botschaften konfrontiert, die uns etwas verkaufen wollen, was wir gar nicht benötigen. Das ist ein Aspekt des sogenannten modernen Lebens, um dessen Abbildung und Widersprüche es mir ganz oft in meinen Texten geht. Ich male Bilder aus Wörtern, die von diesen Widersprüchen handeln. Das wird oft missverstanden: Viele Hörer denken, ich hätte sozialkritische Botschaften, die ich unbedingt an den Mann bringen möchte. Dabei reihe ich nur Absurditäten aneinander, wenn ich etwa schreibe: »Pflege deinen Look, werde nicht alt / Rette einen Quadratmeter Regenwald«. Wer in Zeilen wie diesen eine Message vermutet, ist auf dem Holzweg. Es handelt sich nur um Beobachtungen.

Aber es spricht natürlich Bände, dass du Absurditäten und Widersprüche überhaupt ›beobachtest‹ und thematisierst. Die Aneinanderreihung dieser gesammelten Widersprüche zeichnet natürlich das Bild einer durch und durch kranken Gesellschaft.

Dass die Texte einen anprangernden Duktus haben, liegt in der Natur der Sache: Ich schreibe Texte für eine Death-Metal-Band. Da gibt es keine Liebeslieder, da gehört es seit eh und je zum guten Ton, über Zerstörung, Krieg und Umweltkatastrophen zu singen. Es trifft sich also gut, dass ich im Spiegel oder unterwegs immer wieder die krassesten Botschaften aufschnappe. »Rette einen Quadratmeter Regenwald« etwa stammt von einem Werbeplakat für eine Umweltorganisation. Aber belehren will ich damit niemanden. Wenn, dann richten sich Japanische Kampfhörspiele gegen eine gewisse Phrasendrescherei im Metal. Wir spielen trotzdem Metal, und wir geben auch Konzerte, aber wir wollen das Genre revolutionieren, und sei es allein dadurch, dass unsere Plattencover nicht wie Metal-Cover aussehen, sondern mitunter wie Gedichtbände.

Das erste Stück eures neuen Albums »Bilder fressen Strom« trägt den Titel »Die Schlachtung«, du zählst darin Tierkörperteile auf: »Rüssel, Backe, Kopf und Kragen / Schlegel, Haxe und den Magen / Schulter, Nacken, Hals und Hüfte / [...] / Augen, Maul- und Klauenseuche / Schweinerücken, Schweinebäuche«.

Das ist mal eine Strophe, die sich richtig gut reimt. Ich weiß es noch genau: Ich war einkaufen im Einkaufszentrum Altenessen, an der Wursttheke, und plötzlich begann es wie bei einem Brainstorming in mir zu arbeiten. Ich musste daran denken, was nicht alles zu Fleisch und Wurst verarbeitet wird. Und natürlich schossen mir all die Bilder von Fernsehreportagen durch den Kopf, die ich gesehen hatte – Reportagen, in denen Rinder gezeigt wurden, die im Schlachthof in der Warteschlange zum Schlachten stehen und bewusst mitbekommen, wie die Rinder vor ihnen abgestochen werden. Ich erinnerte mich an perverse Bilder von Tausenden Hühnern, die an den Füßen aufgehängt maschinell geköpft werden. Aber deshalb bin ich noch lange kein Veganer. Wir alle in der Band essen Fleisch, wir gehen auch gelegentlich mal zu McDonald's. Wir rauchen Zigaretten und fahren Autos, die Benzin verbrauchen – und trotzdem gibt es bei uns immer wieder Zeilen, die sich wie eine Kritik an der Konsumgesellschaft lesen lassen, etwa in dem Song »Fresssucht«, in dem es heißt: »Du kannst auf Auto nicht verzichten / Auf Kurztrip mit dem Flugzeug nicht verzichten, auf / Rohstoff vernichten nicht verzichten / Du bist nicht glücklich, und das sieht man dir an / Du verrätst es durch zur Schau getragenen Luxuswahn«. Ich habe mich übrigens aus meinem alten Berufsleben verabschiedet. Als Grafiker sechs Tage die Woche in einer Agentur zu arbeiten und die Arbeit jeden Abend und sogar am Wochenende mit nach Hause zu nehmen, und sei es nur im Kopf, das war zum Schluss kein Leben mehr für mich. Ich habe mich möglicherweise durch das Schreiben der Texte für Japanische Kampfhörspiele selbst therapiert, das kann schon sein. Ich arbeite jetzt als Krankenpfleger, renoviere ein altes Haus, habe zwecks Inspiration den Spiegel abonniert, den ich stets von der ersten bis zur letzten Seite durchlese, egal was in ihm geschrieben steht, und ich gehe vollkommen auf in meiner Rolle als Texter der Band.

»PFLEGE DEINEN LOOK / WERDE NICHT ALT / RETTE 1 QM REGENWALD«

Wie entstehen deine Texte konkret?

In jedem Spiegel-Artikel kann ich, wenn ich nur suche, irgendeine Floskel finden, die ich theoretisch in einem Text für Japanische Kampfhörspiele verwursten kann. Oder neulich: Da fahre ich mit dem ICE durch Deutschland, und auf dem Nachbarsitz liegt ein Prospekt über eine Messe in Frankfurt. Dort tauchten eine Reihe von Reizwörtern auf: »Oberes Marktsegment«, »Leistungsbilanz«, »Budgetsteigerung«, »sich behaupten« – entscheidend war aber, dass ich die Zeile »Rückhalt in Familie und Freundeskreis« fand. So kam es schließlich zu dieser Strophe: »Behaupte dich im oberen Marktsegment / Steigere Budget, verdoppele den Preis / Erstelle Leistungsbilanzen, finde / Rückhalt in Familie und im Freundeskreis«. Diese Strophe entstand, nachdem ich mir interessiert dieses Heftchen angeschaut hatte. Ich fange selten mit der ersten Zeile an, sondern irgendwo mittendrin. Ich arbeite auch nur in den seltensten Fällen konkret an einem Song, den ich dann auch beenden will, sondern ich arbeite an ganz vielen Songs gleichzeitig. Die entstehen alle parallel auf verschiedenen Seiten in meinem Notizbuch. Greift man sich aber einen konkreten Song wie »Minderleister« heraus, dann komme ich auf drei Schritte, die bei fast allen Songtexten zur Anwendung kommen: Erstens gibt es immer Reizwörter, Schlüsselwörter oder auch schon mal eine Zeile, die ich aufschnappe und in mein Buch schreibe. Die schreibe ich ungeordnet hinein, und die stehen da nur, weil ich

vorher U-Bahn gefahren bin oder auf den Bus gewartet habe und mir diese Textbausteine aufgefallen waren. Im zweiten Schritt ordne ich die Wörter nach Themengebieten, einige empfehlen sich geradezu, neben anderen zu stehen – ich würde von einer ›Stimmigkeit‹ sprechen wollen, die sich scheinbar aus dem Nichts ergibt. Und im dritten Schritt tippe ich diese Textverklumpungen in den Computer ein und kann dann dank der digitalen Werkzeuge, die mir zur Verfügung stehen, Textbausteine schnell hin und her schieben. Und nach einer Weile ist ein Text dann fertig. Das merke ich einfach. Dann sitzt ein Refrain plötzlich – und ich weiß, dass ich an diesem Textfragment nichts mehr ändern muss. In »Minderleister« etwa lautet der Refrain: »Je mehr Zeit du verdienst, desto mehr wirst du gemolken / Je mehr du dir kaufst, desto mehr wirst du beklaut / Je mehr Zeit du sparst, desto weniger hast du / Je mehr du erledigst, desto mehr kommt auf dich zu«. Das sind wahre Zeilen, das sind folgerichtige Zeilen, an denen nicht mehr gerüttelt wird. Umgekehrt ermöglicht mir diese dezentrale Arbeitsweise, also dass mehrere Songs über einen langen Zeitraum gleichzeitig entstehen, dass ich eine Zeile, die in einem Song nicht passt, mühelos per Copy-and-Paste in einen anderen Text kopieren kann, und plötzlich passt an einer anderen Stelle alles. Genauso verfahren wir übrigens mit der Musik: Auch da schieben wir Gitarrenriffs wie Module von einem Song in den anderen und wieder zurück. Das kann man mit Gitarrenriffs machen, weil sie nicht das Rückgrat dieser Musik sind, sondern Staffage. Die Gitarren sind wichtig, ohne die Gitarren würde Metal nicht funktionieren, aber sie sind eben auch verschiebbare Masse.

Angesichts der massiven Häufung ›sozialkritischer‹ Themen bei Japanische Kampfhörspiele fällt es dennoch schwer zu glauben, dass dir jede inhaltliche Position egal sei.

Egal ist es mir ja auch nicht, ich werte bloß nicht. Und natürlich bin ich mir des Dilemmas des Gutmenschen bewusst, der tief in seinem Inneren ahnt, dass er selbst mit seinem Verhalten mitverantwortlich ist für die haarsträubenden Zustände auf dieser Welt. Aber vor allem interessieren mich sonderbare Verformungen von Sprache, all die Internet- und SMS-Kürzel, die Eigenheiten der Geheimsprache, in der sich Werber unterhalten, der Singsang des Spiegel-Journalismus. Das sind alles Kunstsprachen, aber die Menschen reflektieren dies nicht, sie hacken stattdessen ganz selbstverständlich »HDGDL«, also kurz für: »Hab dich ganz doll lieb«, in ihr Handy und verschicken es als SMS an irgendeine geliebte Person. Und ich verwende dieses Stümmeldeutsch anschließend ganz selbstverständlich in einem Songtext. Mich fasziniert dieses weite Feld. Ich beschreibe das moderne Leben, nicht eine Welt von früher. Also schreibe ich auch über die beschleunigte Zeit, und darüber, dass Zeit eben kein Rohstoff ist, dass Zeit eben nicht Geld ist, sondern etwas viel Wertvolleres – ja dass sie eigentlich der einzige Wert ist, den es zu verteidigen gilt. Stattdessen sind wir aber alle gehetzt. Ich betrachte es als meine Lebensaufgabe, mich von diesem Zeitstress ein Stück weit zu verabschieden.

Was brauchst du also alles nicht, abgesehen vom Stress und der Hetze, um zu texten?

Ich brauche keine Unterhaltungselektronik, keine X-Box und kein Internet. Mit dem Handy, das ich habe, kann ich wirklich nur telefonieren. Ich brauche nichts, was mir beim Zeittotschlagen behilflich sein könnte. Ich bin froh über jede fünf Minuten, die ich irgendwie, irgendwo überbrücken muss, weil ich immer mein Textbuch dabei habe. Das ist mein Spiel. Und so entstehen manchmal aus dem Nichts heraus intuitive Text-Miniaturen, die dann entweder zu 26-Sekunden-Songs verarbeitet werden, wie wir es auf unserer Platte »Luxusvernichtung« mit vertonten Kürzestgedichten getan haben, oder aber sie tauchen als Songminiaturen auf einem regulären Album von Japanische Kampfhörspiele auf. Es gibt nämlich, sicherlich auch bedingt durch meine Arbeitsweise, Hunderte von angefangenen Songs, die über drei, vier Zeilen nicht hinauswachsen. Wegwerfen will ich sie nicht, weiterschreiben fällt mir schwer. So kamen wir letztlich auf die sehr kurzen Songs, von denen sich mehrere auf »Bilder fressen Strom« finden.

Zum Beispiel »Goldene Mitte«, der nur aus vier Zeilen besteht: »Goldene Mitte ist zwar gesund / Aber auch voll langweilig / Entweder totale Verweigerung / Oder totaler Krieg«.

Das ist ein zugleich kluger wie ungemein platter Text, den wir natürlich seinem Titel entsprechend rechnerisch exakt auf die Mitte der Platte gelegt haben. Der besondere Clou dieser 17-Sekunden-Miniatur ist, dass sich bei mir »lang-wei-lig« auf »Krieg« reimt. Das geht im Death Metal. Und Textregeln spielen bei einer solchen Spieldauer natürlich genauso wenig eine Rolle wie Songstrukturen: Es braucht keine Strophen, Brücken und Refrains mehr, alles funktioniert, alles ist erlaubt, solange es rhythmisch passt.

Warum heißen Japanische Kampfhörspiele, wie sie heißen?

Der Name fußt auf einer Verschwörungstheorie: Studienbedingt sind die beiden Ur-Mitglieder von Japanische Kampfhörspiele, Klaus Nicodem und ich, in Krefeld zusammengespült worden. Wir wollten Musik nur für uns machen, wollten nichts erreichen, wir hatten keine Karriere vor Augen. Ein gemeinsamer Freund und Hörspielsammler berichtete eines Tages, dass seine »Drei Fragezeichen«-Kassetten neuerdings von seinem Kassettenrekorder japanischen Fabrikats aufgefressen würden. Er vermutete dahinter einen Komplott der japanischen Kampfhörspielindustrie. Und da sich uns dieser Begriff – ›japanische Kampfhörspiele‹ – so unmittelbar eingeprägt hatte, nannten wir auch unsere Band so. Wir hatten ja keine Ambitionen!

»AUGEN, MAUL- UND KLAUENSEUCHE / SCHWEINERÜCKEN / SCHWEINEBÄUCHE«

Und warum heißt dein Label, auf dem die Veröffentlichungen von Japanische Kampfhörspiele jetzt erscheinen, »Un un deux«?

Ein französischer Freund von mir, dem Alkohol nicht immer guttut, verletzt sich regelmäßig. Nachdem er sich einmal betrunken auf dem Nachhauseweg den Zeigefinger der Länge nach bis zum Handgelenk aufgeschnitten hatte, schaffte er es gerade noch nach Hause und wollte den Notarzt rufen, wusste aber nicht die Nummer. Also googelte er blutend wie ein Schwein die Nummer, rief einen Notarztwagen und wurde dann ins Krankenhaus eingeliefert, wo sie ihn in einer Notoperation vor der Amputation seines Fingers bewahrten. Als seine Mitbewohnerin am nächsten Tag nach Hause kam, sah sie nur eine riesige Blutspur von der Tür bis zum Computer, und auf dem Bildschirm leuchtete die Nummer 112.

Japanische Kampfhörspiele *»Bilder fressen Strom« (Un Un Deux / Cargo) 29.01.10*

PETER HEIN

Er ist der große Grantler unter den deutschsprachigen Songtextern, und er ist dem Zahn der Zeit gerade noch einmal so entkommen. Nachdem Peter Hein auf dem 1980 erschienenen Album »Monarchie und Alltag« seiner Band Fehlfarben ein halbes Dutzend Texte für die Ewigkeit geschrieben hatte, wurde es fast zwei Jahrzehnte lang still um ihn. Mit den Fehlfarben konnte er nicht an den frühen Erfolg anknüpfen, und mit seiner Band Family*5 erreichte er nur eine vergleichsweise kleine Schar unverbesserlicher Anhänger. Erst das Album »Knietief im Dispo«, erschienen 2002, markierte eine späte Wende zum Guten, und auch auf der neuen, diesen Februar erschienenen Platte »Glücksmaschinen« finden sich wieder Songtexte von ausgesprochener Wut und poetischer Kraft. Zum Kunstsprache-Interview erscheint der heute 53-Jährige knallbunt.

Wenn ich Songtexte schreibe, verfasse ich ›Gebrauchslyrik‹, denn ich schreibe nur dann, wenn ich Texte brauche. Das ist ein roter Faden in meinem Leben. Ich schreibe, wenn geschrieben werden muss. Das war bei Franz Bielmeiers Band Charley's Girls so, das war bei Mittagspause und Family*5 so, und das war natürlich vom ersten Tag an auch bei den Fehlfarben so. Kürzlich haben wir ein neues Album der Fehlfarben veröffentlicht, es trägt den Titel »Glücksmaschinen«, und wieder war es so, dass ich nur Texte geschrieben habe für die Lieder, die wir dann auch verwendet haben. In meinem Songbuch »Peter Hein: Die Songtexte 1979-2009«, das im letzten Jahr im Lilienfeld-Verlag erschienen ist, finden sich im letzten Kapitel die Texte zu den neuen Songs, »Stadt der 1000 Tränen«, »Neues Leben«, »Vielleicht Leute 5« sowie »Aufgeraucht«, der dann umbenannt wurde in »Ausgeraucht«. Dass in dem Buch nur vier der insgesamt acht neuen Texte von »Glücksmaschinen« auftauchen, hat einen ganz einfachen Grund: Es gab zu dem Zeitpunkt, als ich das Buch beim Verlag abgab, erst vier fertige Songs mit Arrangements und Melodien – und für die hatte ich schon Texte geschrieben. Hätte es mehr als diese vier Songs gegeben, hätte man in dem Buch entsprechend weitere Texte lesen können. Da ich aber selbst kein Instrument spiele, anders gesagt: da ich kein Musiker bin, muss ich mich als Autor darauf verlassen, dass ich von meiner jeweiligen Band Instrumentalsongs bekomme, auf die ich dann texten kann.

Die wenigen Versuche, es andersherum zu probieren, sind bislang immer in die Hose gegangen. Entweder entpuppten sich die Texte, die ich ohne Musik geschrieben hatte, plötzlich als unsingbare Gedichte, oder noch profaner: Ich verlor die Zettel, auf denen ich sie notiert hatte. Die Besonderheit an Texten im Unterschied zu Gedichten ist ja nun einmal, dass man sie singen können muss. Neue Stücke entstanden bei den Fehlfarben oder bei Mittagspause aber immer wie von selbst, einfach dadurch, dass wir damals viel gespielt und geprobt haben. Irgendwann war immer ein neues Stück fertig, zu dem dann ein Text verfasst werden musste. Gelegentlich wurde ich vor einem Konzert nicht rechtzeitig fertig mit dem Text. Dann sang ich Blindtexte zu der neuen Musik – das Kleingedruckte von Bieretiketten oder einen Artikel aus der Lokalzeitung. Da wir Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger fast nie über gute Verstärkeranlagen spielten, bekam das aber kein Schwein mit. Es merkte wirklich keine Sau. Was ich in diesen Momenten sang, war völlig wurscht. Als ich im letzten Jahr die Texte für mein Buch sichtete, habe ich mir viele der alten Mittagspause-Kassetten von 1979 wieder angehört, darunter viele Mitschnitte von Konzerten – ich habe teilweise selbst nicht entschlüsseln können, was für einen Stumpfsinn ich da sang. Richtig sitzen mussten die Texte dann erst für Schallplattenaufnahmen. Das bedeutete schlussendlich Produktionsdruck, denn Studiozeit war ja teuer, und teilweise entstanden die Songs erst im Studio. Aber ich stellte bald fest, dass ich unter dem Druck eben nicht zerbreche, sondern im Gegenteil: Erst unter Druck fühlte ich mich imstande, genau die Texte zu schreiben, die wir bis heute kennen – die Texte auf »Monarchie und Alltag« etwa, einer Platte, die offensichtlich bis heute vielen Leuten noch viel bedeutet. Aber machen wir uns nichts vor: Auf die stumpfe Mucke, die wir damals spielten, konnte ich fast alles singen, Hauptsache, ich hielt mich dabei an das Versmaß von vier Zeilen. Und natürlich musste sich zumindest ein bisschen was reimen. Weil es diese Regeln gab, habe ich das Texten auch nie als etwas besonders Schwieriges empfunden.

Konkret bedeutete dies, dass ich mir etwa morgens die Aufnahme eines Songs vom vorangegangenen Abend anhörte und im Laufe des Tages dann den Text schrieb, um ihn am folgenden Abend zum ersten Mal auszuprobieren. Wenn ich sie nicht gerade verliere, trage ich fast immer Zettel mit mir herum, auf denen ich Themen oder auch bereits konkrete Formulierungen, manchmal sogar einen fertigen Refrain notiere. Wenn ich dann gefordert bin, hole ich diese Zettel aus der Tasche. Es gibt auch Zettel mit Textideen oder ganzen Versen anderer Bandmitglieder, von Thomas Schwebel damals, von Frank Fenstermacher heute. Auf deren Ideen baue ich gelegentlich auf. Leider erweisen sich Notizen aber nur selten als echte Bausteine. In der Regel ist maximal ein Begriff Ausgangspunkt für einen neuen Song. Zu dem Song »Die Stadt der 1000 Tränen«, um ein aktuelles Beispiel zu nennen, hatte ich ausnahmsweise bereits den Refrain im Kasten, der lautete: »Das ist die Stadt der 1000 Tränen / Wo sie die Wut und Lust bezähmen«. Ich war in Berlin und brauchte zusätzlich zu dem Refrain noch drei vierzeilige Strophen. Auf dem Weg ins Studio zu Moses Schneider fiel mir die erste Strophe gewissermaßen zu: »Sie kommen dir entgegen / Dir kommt es vor, als hättest du sie schon mal gesehen / All die Gestalten aus einer anderen Welt / Von der du dachtest, ihre Tage wären gezählt«. Das waren die Menschen, die mir auf dem Bürgersteig entgegenkamen und denen ich in der U-Bahn gegenüber gesessen hatte. So einfach ist das manchmal mit dem Texten – die Zeilen fallen

mir auf dem Weg zur Arbeit ein. Ich war nur froh, dass ich, als ich dann endlich im Studio angekommen war, die Zeilen nicht schon wieder vergessen hatte. Und die anderen beiden Strophen, das war dann klar, mussten also ebenfalls etwas mit Berlin zu tun haben.

»Stadt der 1000 Tränen« ist ein Song von den Fehlfarben. Wenn du für Family*5 oder Mittagspause Texte geschrieben hast, warst du dann ein anderer? Ein anderer Autor, Absender, Texter?

Bei Family*5 fehlte der Schreibpartner Thomas Schwebel, den ich zuvor bei vielen Songs der Fehlfarben als Stichwortgeber als unentbehrlich empfand – ich schrieb mit einem Mal fast jeden Text alleine. Das bot aber zugleich auch die Gelegenheit, mich von den Fehlfarben texterisch abzugrenzen. Ich konnte bei Family*5 bewusst alberner sein, als dies jemals bei den Fehlfarben möglich gewesen wäre. Zwar waren die Fehlfarben auch als Witztruppe entstanden, aber die Art und Weise, wie die Texte schlussendlich auf »Monarchie und Alltag« einen gewissermaßen ›ernsthaften‹ Status markierten, wollte ich denn auch nicht gleich wieder zerstören oder infrage stellen. Dieser ›Ernsthaftigkeit‹ lag letztendlich der Wunsch zugrunde, ›erwachsener‹ sein zu wollen. Unsere Vorbilder, The Jam, The Clash, The Buzzcocks oder Gang of Four, die hatten ja ebenfalls einen ›erwachseneren‹ Status. So wie die wollten wir auch sein. Und da sie über Weltschmerz, Angst und Rebellion sangen, taten wird das einfach auch. Das hatte nichts mit unseren jeweiligen vorherigen Leben zu tun, vielmehr erfanden wir uns durch dieses Vorgehen neu, wollten mit der Entscheidung, jetzt Musik zu machen, neue Menschen sein. Aus Peter Hein wurde Jamie J. Jones. Das half enorm, auch beim Texten. Aber es gibt eben auch diese andere Seite in mir, und die war bei Family*5 gut aufgehoben. Dort konnte ich Blödsinn verzapfen, der nichts mit Beziehungsdramen oder von mir für nötig befundenen Beschimpfungen der Welt zu tun hatte, und es hat wunderbar funktioniert. Dass auch meine Texte für Family*5 sich dann irgendwann in Richtung Anspruch und Ernsthaftigkeit entwickelten, mag eine natürliche Entwicklung darstellen. Die Witze wurden mit der Zeit böser und schwärzer. In der Phase, als beide Bands parallel existierten, gab es innerhalb der Fehlfarben oft die geschmackspolizeiliche Situation, dass ich einen Text vorschlug und mir dann von den anderen Bandmitgliedern gesagt wurde, dass dieser doch nicht ernsthaft genug sei, den solle ich doch lieber für die andere Band verwerten. Die klare Vorstellung, wie Texte zu sein hatten und wie nicht, existierte viel stärker bei meinen Bandkumpels als bei mir selbst. Die Fehlfarben als Band wollten wohl etwas ›schwerer‹ und ›wichtiger‹ sein.

Der Refrain von »Stadt der 1000 Tränen« lautete ursprünglich »Fortschritt, Fortschritt, was denkst denn du / Fortschritt, Fortschritt, alles wird gut«. Zwar wurde das Wort »Fortschritt« in der Endfassung durch »Wahnsinn« ersetzt, aber der Song scheint eine Brücke zu schlagen zu »Ein Jahr (es geht voran)«, wo es bekanntlich heißt: »Keine Atempause / Geschichte wird gemacht / Es geht voran«.

Texte leben. Ich schreibe einen Text, das Komitee sagt dann, das Wort »Fortschritt« sei unpassend – nun, was soll ich da sagen? Ich bin immer empfänglich für Vorschläge, die einen Text verbessern. Andererseits passiert es gelegentlich auch umgekehrt, dass ich Songs, die ich auf Platte eingesungen habe, nach ein paar Jahren auf Konzerten anders zu singen beginne.

»DAS IST DIE STADT DER 1000 TRÄNEN / WO SIE DIE WUT UND LUST BEZÄHMEN«

Kannst du dich daran erinnern, wie du »Ein Jahr (es geht voran)« damals geschrieben hast? An welchem Ort entstand der Song?

Am meinem Schreibtisch im Großraumbüro bei Xerox Düsseldorf, meinem langjährigen Arbeitgeber. Telefon links, Schreibblock mit den Gesprächsnotizen im Format DIN A5 rechts. Den Text habe ich geschrieben, anstatt Ersatzteile zu bestellen. Die waren bereits bestellt – ich war ja schließlich ein disziplinierter Büroarbeiter, schnell und zuverlässig. Und in der auf diese Weise gewonnenen Zeit habe ich dann, wenn der Druck da war, Songtexte geschrieben.

Du hast im Großraumbüro geschrieben, nicht in der Ruhe und Einsamkeit der Nacht?

Das lag in der Natur der Sache: Tagsüber musste ich arbeiten, abends nahmen wir im Studio auf. Und nach Hause ging ich nur zum Schlafen. Ich konnte gar nicht in meiner Wohnung schreiben, ich war nie dort. Aber ich musste nicht notwendigerweise im Büro schreiben. Als wir 2001 das Album »Knietief im Dispo« aufnahmen, machte ich beispielsweise auf dem Weg vom Büro ins Studio stets in einer Kneipe halt, um dort zwei, drei tschechische Inspirationsbiere der Marke Gambrinus zu trinken. Dort belauschte ich dann gelegentlich die Gespräche von den Halbgaren, die sich da am Tresen unterhielten. Mindestens ein Text ist so entstanden. Ich hörte nur zu und schrieb durch Kürzungen des soeben Gehörten meinen Text. Es war tatsächlich so, dass ich auf die Uhr guckte, dachte: »Mist, schon halb vier! Um fünf muss ich im Studio einen Text haben, sonst halte ich den Betrieb auf.« Und unter diesem Druck verwertete ich also, was mir vor die Flinte kam, und sei es ein absurdes Kneipengespräch. Für Xerox habe ich übrigens nicht anders gearbeitet: Wenn es dort etwa hieß, dass wir bis Ende Juni ein Konzeptpapier bräuchten, habe ich das am letzten Junitag geschrieben. Und das wurde dann auch stets fertig, das war nie ein Problem.

Wie verzweifelt oder wütend warst du eigentlich persönlich, als du Zeilen wie aus dem Song »Gottseidank nicht in England«, ebenfalls von »Monarchie und Alltag«, geschrieben hast, in denen es etwa heißt: »Doch wenn die Wirklichkeit dich überholt / Hast du keine Freunde, nicht mal Alkohol«?

Da war ich überhaupt nicht verzweifelt, im Gegenteil: Ich beschreibe und beschimpfe in dem Song jemand anderen, nicht mich. Aber natürlich gibt es andere Songs, in denen ich mich selbst beschimpfe, in denen ich mich gewissermaßen im Spiegel anblicke.

Ein Song wie »Grauschleier«, in welchem von ›ich‹ und ›du‹ die Rede ist?

Genau. Das ist übrigens ein Song, den wir heute noch spielen. Ein Song über Beziehungsgedöns. Da bin tatsächlich ich derjenige, der spricht. Manchmal muss das sein, manchmal nicht. In dem speziellen Fall von »Grauschleier« beschreibe ich die vermutlich vielen bekannte Situation, dass ich einer Frau etwas sagen möchte, aber den Mund nicht aufbekomme. »Die Musik aus der Küche ist auch schon ziemlich zerkratzt« – das sind die Buzzcocks: »Another music in a different kitchen«, eine zerkratzte, weil viel zu oft abgespielte Schallplatte. Ein Zitat, ins Deutsche übersetzt. Punkrock. Aber eben The Buzzcocks und nicht The Sex Pistols, das war das

Entscheidende: romantischer Punkrock. Bei »Grauschleier« war es so, dass ich damals der Meinung war, ich müsste mir dieses Thema von der Seele schreiben. Zwischen uns.

Zwischen dir und dir?

Zwischen mir und ihr. Manchmal muss das sein: »Doch jedes Mal dann, will ich ihr was sagen / Fällt mir nichts ein, nur leere Phrasen«. Schreiben befreit ja manchmal auch. Durch das Schreiben verschwinden Probleme manchmal. Ich bin kein Freund von endlosen Diskussionen.

Schreibst du mit der Hand?

Ja, klar. Im Büro damals immer auf die DIN-A5-Gesprächsnotizen vom Schreibtisch, deshalb waren die meisten Texte ja auch so kurz. Später dann habe ich mir Druckerpapier im Format DIN A4 mit nach Hause genommen, dann wurden die Texte entsprechend länger. Das waren dann die DIN-A4-Texte. War ich in Kneipen unterwegs, schrieb ich Refrains oder auch mal einzelne Strophen auf Bierdeckel. Damals gab es ja noch weiße, saugfähige Bierdeckel, auf die lediglich das Wappen der Brauerei gedruckt war, ohne diese albernen, neumodischen Spielchen und Werbetexte, mit denen Untersetzer heutzutage üblicherweise bedruckt sind. Auf diese Bierdeckel der alten Schule passte immer genau ein Refrain. Oder eben eine Strophe. Wenn ich mal einen Schreibschub hatte, wurde es dann bald problematisch, weil: Zu viele Bierdeckel beulen die Jackentaschen aus.

Ein guter Refrain passt auf einen Bierdeckel?

Auf jeden Fall! Eine Strophe auch. Eine Steuererklärung nicht ganz.

Einige dieser Bierdeckel haben dich berühmt gemacht: »Was ich haben will, das krieg ich nicht / Und was ich kriegen kann, das gefällt mir nicht« etwa, oder »Es liegt ein Grauschleier über der Stadt / Den meine Mutter noch nicht weggewaschen hat«.

Das ist natürlich Teenage Angst, Zeilen wie »Ich habe dich nötig, doch will dich nicht benutzen« waren legitim. Wir haben nichts anderes gemacht, als unseren Vorbildern nachgeeifert, und ich habe Zeilen von The Cure oder The Clash teilweise eins zu eins ins Deutsche übersetzt – was wunderbar funktionierte. Das haben ja manche Leute bis heute nicht begriffen, obwohl ich schon seit zwanzig Jahren darauf hinweise. Man muss sich nur einmal die Mühe machen und einige meiner Texte ins Englische zurückübersetzen! Sie werden staunen! Aber natürlich haben all diese Übersetzungen ins Deutsche, die dann tatsächlich zu Textzeilen auf »Monarchie und Alltag« oder auf anderen Fehlfarben-Alben wurden, etwas ganz und gar Eigenständiges. Oft habe ich anschließend ein Wort ausgetauscht oder die Aussage verdreht. Und wenn ich einmal eine solche Zeile auf Deutsch hatte, führte diese dann natürlich regelmäßig zu ganz anderen Anschlusszeilen als im englischen Original, sodass dann doch wieder etwas ganz Eigenes und Einzigartiges entstand. Aber sehr oft war der Ausgangspunkt eines Fehlfarben-Textes eine englische Zeile, die mich beeindruckt hatte.

Du hast einmal gesagt, deutschsprachige Vorbilder von dir seien unter anderen Kurt Tucholsky, Robert Gernhardt und Heinrich Heine gewesen.

Deren Gedichte haben mich seit meiner Jugend geprägt. Ich habe mir jeden beschissenen Gedichtband von Gernhardt gekauft und auch Tucholsky von vorne bis hinten gelesen. Fast jedes Buch, das ich mir in meinem Leben gekauft habe, habe ich auch komplett gelesen – und ich lese seit meiner Schulzeit. Ich empfinde es als Verschwendung, wenn ich ein Buch nicht zu Ende lese, für das ich teures Geld bezahlt habe. Heine habe ich auch viel gelesen, vor allem seine Gedichtzyklen. Auf dem Fehlfarben-Album »Handbuch für die Welt« habe ich mir vor drei Jahren den Witz »Hein singt Heine« erlaubt, um diesen ganzen gottverdammten Lyrikvertonungen à la »Das Rilke Projekt« etwas entgegenzusetzen. Wir hatten Musik, einen Song, aber mir wollte partout kein Text einfallen. Also blätterte ich in meinem Heine und habe mir drei Strophen aus verschiedenen Gedichten geklaut, darunter das Gedicht »Das schöne Herz« mit den Zeilen »Im wunderschönen Monat Mai / Als alle Knospen sprangen / Da ist in meinem Herzen / Die Liebe aufgegangen«. Heinrich Heines Gedichte sind ja oft ganz kurz, nur Vierzeiler oder auch mal ein Achtzeiler, die sich ganz wundervoll stumpf reimen. Die passen daher auch auf jede Musik. Ich nahm zwei aufeinanderfolgende Gedichte, schob mir einen Refrain aus einem dritten Gedicht zurecht – und es hat tatsächlich funktioniert.

Wolltest du nie auf Englisch texten?

Doch, klar. Wir wollten ja wie die Ramones sein, oder wie The Clash. Unsere ersten, noch undokumentierten Gehversuche unternahmen wir tatsächlich in englischer Sprache. Aber wir merkten schnell, dass die nirgendwo hinführten. Einerseits konnten wir nicht gut genug Englisch, andererseits war es zu kompliziert, alles zuerst auf Deutsch zu schreiben, um es dann anschließend umständlich zu übersetzen. Das ist uns Gott sei Dank schon damals in unserem jungen Alter aufgefallen, dass diese Methode nirgendwohin führt. Die umgekehrte Methode war viel besser.

Fehlfarben *»Glücksmaschinen«*
(Tapete / Indigo) 12.02.10

POURQUOI ISRAËL

ANATOMIE DES ANTIZIONISMUS

ANTISEMITISMUS WIDERSPRICHT ALLEN GRUNDÜBERZEUGUNGEN DER LINKEN. ALS ANTIZIONISMUS WIRD ER VON IHR JEDOCH SEIT JAHRZEHNTEN PRAKTIZIERT. ZUR GESCHICHTE EINER PARADOXIE.

TEXT: VOLKER WEISS **FILMSTILLS:** »WARUM ISRAEL« (ABSOLUT MEDIEN)

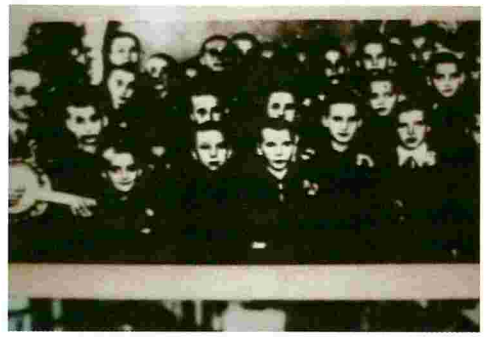
Eine linke Gruppe blockiert gewaltsam eine von einer anderen linken Gruppe veranstaltete Kinovorführung von Claude Lanzmanns Film »Warum Israel«, die Besucher werden als »Judenschweine« bepöbelt. Dies passierte im Oktober in Hamburg. Zwar stritten sich ›nur‹ zwei verfeindete Splittergruppen – aber dass im Zuge der Auseinandersetzung antisemitische Gesinnungen zu Tage traten, ließ aufhorchen. Im Schlagschatten des auf diesen Vorfall folgenden Medienechos nutzte ausgerechnet die Wochenzeitung Die Zeit die unpassende Gelegenheit, um eine »kleine Warnung an den Rowohlt-Verlag« zu verfassen – diesen Herbst wird Lanzmann eben dort seine Memoiren veröffentlichen. Die Zeit suchte und fand ein winziges unstimmiges Detail und stellte die gewagte These auf, Lanzmann nehme es mit den Fakten wohl nicht so genau. Zwar erwies sich der Artikel als Bumerang für Die Zeit – die FAZ und die SZ widerlegten in Repliken die Behauptungen –, doch legen die Vorfälle einen schlimmen Verdacht nahe: Antisemitismus ist wieder en vogue.

Am 25. Oktober 2009 blockierten antizionistische Gruppen den Zugang zum B-Movie, einem Hinterhofkino auf Hamburg-St.Pauli. Die Aktivisten waren Nachbarn, sie kamen aus dem »Internationalen Zentrum B5« im Vorderhaus. Stein des Anstoßes war Claude Lanzmanns Film »Warum Israel« (»Pourquoi Israël«), den der linke Theoriezirkel »kritikmaximierung« in dem Independent-Kino zeigen wollte. Die Veranstalter, so hieß es in dem vor Ort von den Aktivisten der B5 verteilten Flugblatt, seien »menschenverachtende Hetzer«, die einen »zionistischen Propagandafilm« zeigen. Die Situation eskalierte schnell, Kinobesucher wurden bepöbelt und geschlagen, schließlich sahen sich die Gastgeber gezwungen, die Vorführung abzusagen. Eine Wiederholung der Veranstaltung am 13. Dezember konnte nur unter Polizeischutz stattfinden. Claude Lanzmann äußerte sich schockiert. Es sei das erste Mal, dass die Aufführ-

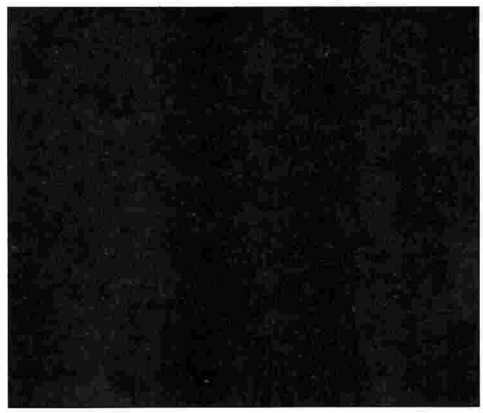
rung eines seiner Filme verhindert worden sei. Das, so sein Kommentar, hätte nicht passieren dürfen, nicht in Deutschland.

Tatsächlich markiert der Angriff auf die Vorführung nicht nur den Tiefpunkt linker politischer Kultur des vergangenen Jahres, er war auch ein Affront gegen das Lebenswerk des französischen Regisseurs. Aus jüdischer Familie stammend, kämpfte der heute 84-jährige Lanzmann in der Résistance gegen die Nazis, nach dem Krieg studierte er in Deutschland. Anfang der fünfziger Jahre stieß er zum Kreis um Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre, wurde erst Autor, später Mitherausgeber ihrer Zeitschrift Les Temps Modernes. Durch seine Kritik am Algerienkrieg profilierte er sich 1960 als streitbarer Linksintellektueller. »Warum Israel« war 1972 sein Debütfilm.

Internationalistischen Linken wie der B5 müsste Lanzmann also fast als Genosse gelten. Doch hat er einen in ihren Augen unverzeihlichen Makel: Lanzmann setzt sich vehement für den Staat Israel ein. »Warum Israel« ist nicht als Frage formuliert, daher gibt es im Filmtitel auch kein Fragezeichen. Im Gegenteil: Der Film liefert eine Begründung für die Notwendigkeit eines jüdischen Staates als Refugium vor weltweiter Verfolgung; er zeichnet ein vielschichtiges Porträt der jüdischen Gesellschaft Israels zwischen Aufbruchsstimmung und Widersprüchen. In Interviews mit deutschsprachigen Überlebenden und im Land geborenen, fließend Hebräisch sprechenden Sabres, in Gesprächen mit aus der arabischen Welt und dem Iran geflohenen Sephardim, mit west- und osteuropäischen Aschkenasim, mit weltlichen und religiösen Juden, mit Arbeitern und Soldaten fängt der Regisseur ein Land zwischen zwei Kriegen ein. Der Siebentagekrieg von 1967 ist noch in aller Munde, 1973, kurz nach Fertigstellung des Projektes, sollte der Jom-Kippur-Krieg folgen. Der Schwerpunkt des Films liegt auf dem jüdischen Israel, die arabische Minderheit und die Bevölkerung der 1967 besetzten Gebiete bleiben weitgehend außen vor, ebenso Christen, Drusen, Bahai und andere (für die sich auch die internationale Palästina-Solidarität nicht interessiert). Als Grund dafür gab Lanzmann an, sich deren Blick nicht zu eigen machen zu können: »Die Palästinenser müssen ihre eigenen Filme machen.« Diese Schwerpunktsetzung reichte den Hamburger Blockierern aus, nicht nur in den Kinogängern »Kriegstreiber, Rassisten und Reaktionäre« zu sehen, sondern auch auf einem Flugblatt ihre eindeutige Vorstellung von der Landkarte des Nahen Ostens zu offenbaren:



CLAUDE LANZMANN HAT IN DEN AUGEN INTERNATIONALISTISCHER LINKER EINEN MAKEL: ER SETZT SICH VEHEMENT FÜR DEN STAAT ISRAEL EIN



»Warum nicht Israel«. Beifall dafür spendete ihnen bezeichnenderweise die amtliche Nachrichtenagentur des Iran.

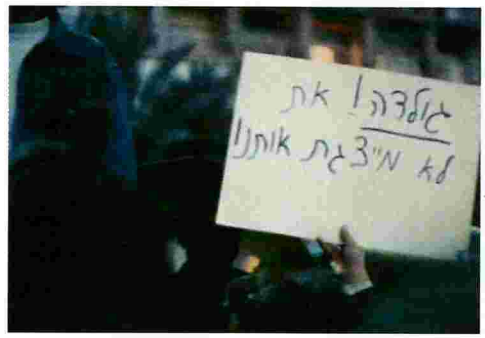
Das rabiate Vorgehen war kein Einzelfall, die Kreise um die B5 sind in Hamburg für derartige Aktionen bekannt. Bereits 2002 wollten sie das Freie Radio FSK auf ihre nahostpolitische Linie prügeln, seither kam es immer wieder zu Tätlichkeiten gegen Kritiker ihrer antizionistischen Weltanschauung. War die B5 in den neunziger Jahren noch vom typischen Potpourri der Metropolenlinken aus Subkultur und politischem Aktivismus geprägt, so sammeln sich in ihr aktuell die letzten Reste des ›antiimperialistischen Volkskrieges gegen die Herrschenden‹. Andere Hamburger autonome Kulturzentren wie die Rote Flora gelten im Kreis der B5 nur als ›Event-Center der mittelständischen Jugend‹ – was allerdings ein doch zu trauriges Bild sowohl von den Autonomen als auch dem Bürgertum der Hansestadt zeichnet.

Angesichts der Aktion gegen seinen Film erklärte Claude Lanzmann, diesem Antizionismus liege kein anderes Motiv zugrunde als Antisemitismus. Damit benennt er ein Paradox, denn auf den ersten Blick scheint die Existenz eines linken Antisemitismus unmöglich. Im Gegensatz zur Rechten, deren Denken grundlegend auf dem Gedanken der Ungleichheit basiert, lehnt der Gleichheitsgrundsatz der Linken eigentlich jede Unterteilung nach ›Rassen‹, Hautfarben oder Religionen ab. Die Bestimmung des Gegners erfolgt stets nach gesellschaftlichen Kriterien. Rassismus, die Lehre von naturgegebener und somit unüberwindbarer Ungleichheit, gehört ins Repertoire des Feindes. Antizionismus jedoch, so beschwören seine linken Verfechter, sei lediglich gegen die Gründung eines jüdischen Nationalstaates in Palästina gerichtet und rechtfertige sich durch die Situation der Palästinenser.

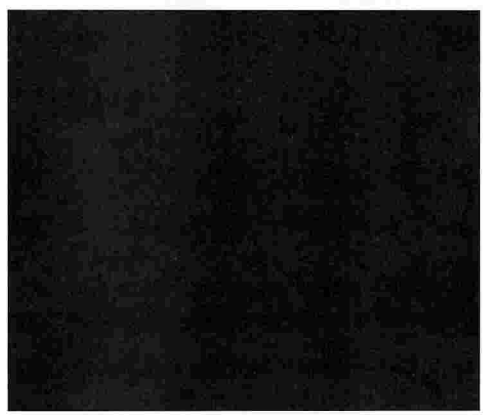
Dabei zeigt ein Blick in die Geschichte der Linken, dass der Nahostkonflikt für die Etablierung des Antizionismus nachrangig war. Schon im 19. Jahrhundert waren es Antisemiten, denen der soziale Aufstieg der jüdischen Minderheit als Vorwand diente, in ihr eine Personifizierung des Kapitals zu sehen. Ein Trugschluss, der mitunter dazu führte, dass es auch bei Linken zur Ethnisierung des Sozialen kam und sich die vorgebliche Bekämpfung des Klassenfeindes in tatsächlicher Bekämpfung von Juden erschöpfte. Besonders die stalinistische Ära der Sowjetunion kannte dieses Phänomen, wie sich schon in der Kampagne gegen Leo Trotzki in den zwan-

ziger Jahren zeigte. Nach der Shoah mussten die kommunistischen Parteien einen Umgang mit dem traditionellen osteuropäischen Antisemitismus finden. Doch statt ihn mit schonungsloser Aufklärung zu bekämpfen, kam es zu einer ideologischen Integration des Antisemitismus, was sich auch auf die anfangs noch von Moskau begrüßte Gründung Israels 1948 niederschlug. Der Antisemitismusforscher Klaus Holz beschreibt, wie ein zum Antizionismus uminterpretierter Antisemitismus politisches Kernelement des Marxismus-Leninismus wurde. Die Abgrenzung erfolgte dabei auf rein begrifflicher Ebene, anstelle von ›Juden‹ sprachen Parteiverlautbarungen von ›Zionisten‹. Trotz dieser semantischen Verschiebung unterschied sich die Argumentation bis in die sechziger Jahre nur in Nuancen vom traditionellen Antisemitismus: Die Propaganda unterstellte selbst altgedienten jüdischen Parteikadern besondere Verbindungen zum Kapital und Agententätigkeiten für den Klassenfeind oder sah in ihnen potenzielle Verräter an der sozialistischen Nation. Zwar fehlten rassentheoretische Begründungsmuster, doch in einer Reihe von Schauprozessen wurde die Nichtzugehörigkeit der Angeklagten zu Nation und Klasse aufgrund ihrer jüdischen Herkunft betont. Von der klassischen antisemitischen Fantasie einer ›jüdischen Weltverschwörung‹ war diese Behauptung einer zionistisch-imperialistischen Allianz gegen die Herrschaft des Volkes kaum zu unterscheiden. Systematisch aus der sozialistischen Gesellschaft ausgegliedert und ohne Anspruch auf einen eigenen Staat, sollte den Juden kein Ort bleiben. Anstatt ihnen gegenüber das emanzipatorische Versprechen der Revolution einzulösen, wurden sie wieder zu ›wandernden Juden‹ gemacht.

In der Neuen Linken lebt dieser in das langlebige Kontinuum des Antisemitismus eingebettete Antizionismus fort. Auch dass Ende der sechziger Jahre Hedonismus und Popkultur Einzug in die einstmals von der Arbeiterbewegung disziplinierte Bewegung hielten, konnte daran nichts ändern. Die anfängliche Solidarität mit dem jüdischen Staat nahm rapide ab, als die Linke den Nahen Osten gemeinsam mit Indochina – spätestens seit dem Ausbruch des Vietnamkriegs – zu der Bühne erklärte, auf der sich Imperialismus und Befreiungsbewegungen gegenüberstanden. Israel wurde zum »imperialistischen Brückenkopf« im Aufstandsgebiet stilisiert. Während man mit Herbert Marcuse jede partikulare Emanzipationsbestrebung als Schritt zur Revolution sah, wurde denen, die gerade der totalen Vernichtung entgangen waren, die Selbstbestimmung verweigert.



1967 FÜHRTE ISRAEL EINEN MEHRFRONTENKRIEG. DEN SUMMER OF LOVE VERBRACHTE IM NAHEN OSTEN EINE GANZE GENERATION IN UNIFORM



Damit waren die Weichen der linksradikalen Nahostpolitik für die kommenden Jahre gestellt. Der gescheiterte Anschlag auf das jüdische Gemeindehaus 1969 in Berlin durch Kreise um den APO-Clown Dieter Kunzelmann gehört zu den heute wohl bekanntesten Folgen, ebenso die militärische Ausbildung etwa für RAF-Kader, in palästinensischen Guerilla-Camps. In der antiimperialistischen Theoriebildung ließ sich zudem die deutsche Geschichte entsorgen. Hatte sich die Identität der rebellischen Jugend bis zum Sechstagekrieg noch aus dem Kampf gegen die allgegenwärtigen Überreste des Faschismus in der deutschen Gesellschaft gespeist, so meinte man jetzt, in Israel neue Nazis am Werk zu sehen. Kunzelmann unterstellte Kritikern, die nicht in den neuen Kurs gegen Israel einschwenken wollten, sie hätten wegen Auschwitz einen »Judenknacks«, während Ulrike Meinhof in Israels Verteidigungsminister Moshe Dayan den »Himmler Israels« sah.

Dass die westliche Jugend und ihre israelischen Altersgenossen zu der Zeit grundlegend unterschiedliche Erfahrungen machten, verstärkte die Ablehnung des jungen Staates durch die Linke. Wie der israelische Historiker Gilad Margalit schreibt, konnte die Aufbruchsstimmung der Jugendkulturen in Israel nur schwer eine Entsprechung finden. Während in Berkeley, Paris und Berlin demonstriert wurde, führte Israel 1967 einen Mehrfrontenkrieg. Den Summer of Love verbrachte im Nahen Osten eine ganze Generation in Uniform. Israels Sieg und die anschließende Besatzungspolitik lenkten die traditionellen Sympathien der Linken für den Underdog auf palästinensische Guerillaorganisationen, allen voran die linke Palästinensische Volksbefreiungsfront (PFLP). Die von nun an gültige Formel lautete: Zionismus=Faschismus, Antizionismus=Antifaschismus. Dieser Kurs endete in einer Katastrophe: die Aussonderung nur jüdischer Passagiere während der Flugzeugentführung durch die PFLP und deutsche Revolutionäre Zellen 1976 in der ehemaligen ugandischen Hauptstadt Entebbe. Als dieses Vorgehen öffentlich mit den Selektionen der Nazis assoziiert wurde, verweigerte man im linken Untergrund die Debatte. Kritik galt als Entsolidarisierung vom bewaffneten Kampf.

1982 marschierte Israel in den Libanon ein, 1987 begann die erste palästinensische Intifada. Diese Eskalation des lokalen Konflikts führte praktisch zu einer bedingungslosen Unterstützung der Palästinenser. So waren die achtziger Jahre das Jahrzehnt der brennenden Israelfahnen. »Palästina, das Volk wird siegen, wenn wir die Schweine auch

hier bekriegen!«, so die griffige Parole. Mittlerweile waren in der Palästinasolidarität auch Theorien von einer zionistischen Unterstützung der nationalsozialistischen Judenpolitik salonfähig geworden, die in ihrer Umkehr von Tätern und Opfern dem rechten Geschichtsrevisionismus kaum nachstanden. Vor allem hatte man eine politischen Leitlinie des arabischen Nationalismus verinnerlicht: die Weigerung, überhaupt nur das Existenzrecht Israels anzuerkennen. Dabei ging nicht einmal die Feindschaft orthodoxer Kommunisten gegenüber dem imperialistischen Klassenfeind USA so weit, den Staat für komplett illegal zu erklären. In der Linken reichte die ›Ablehnungsfront‹ gegen Israel bis hinein in Kreise der Grünen. Konkret bedeutete dies, dass die Zusammenarbeit mit israelischen Genossen verweigert wurde, wenn diese nicht bereit waren, Israel die Daseinsberechtigung abzusprechen. Linke bedienten sich sogar derselben symbolischen Verneinung wie die Bild-Zeitung gegenüber der DDR, indem sie den Namen Israels konsequent in Anführungszeichen setzten. Das bekannteste Beispiel: ein Wandbild der Palästinasolidarität zum »Boykott ›Israels‹« an der Hamburger Hafenstraße 1988.

Erst in den Neunzigern wurden die antizionistischen Reflexe in der radikalen Linken langsam in Frage gestellt. Dies war der politischen Annäherung der beiden Konfliktparteien im Nahen Osten geschuldet. Allmählich setzte sich die Erkenntnis durch, dass es der palästinensischen Politik mehr um die Anerkennung auf dem internationalen Parkett ging als um die Weltrevolution. Auch als 1991 während des Zweiten Golfkriegs Israel mit irakischen Scud-Raketen beschossen wurde, mehrten sich in der deutschen Linken Zweifel an der antizionistischen Weltanschauung. Im gleichen Jahr machten die Revolutionären Zellen publik, dass ihr Genosse Gerd Albartus 1987 von seinen eigenen antiimperialistischen Kampfgefährten im Nahen Osten ermordet worden war. Die RZ gestanden das bestürzende Ausmaß ihrer »historischen Amnesie« hinsichtlich der Geiselnahme in Entebbe und der Verantwortung gegenüber den Überlebenden der Shoah ein. Bittere Ironie der Geschichte: Albartus selbst war Ende der siebziger Jahre wegen eines Brandanschlags auf ein Kino verurteilt worden, in dem ein Film über die Entführung von Entebbe lief. So begann der Antizionismus schließlich, seine Revolutionäre zu fressen.

Heute ist offensichtlich, dass der Nahostkonflikt vor allem als symbolischer Trumpf bei der Durchsetzung verschiedener politischer

DIE LOKOMOTIVE DER PALÄSTINENSISCHEN REVOLUTION STEHT LÄNGST IN EINEM BAHNHOF, IN DEM ALLE ZÜGE NUR NOCH RÜCKWÄRTS FAHREN

Interessen dient. Wie etwa Hans-Joachim Klein, ein ehemaliges Mitglied der Revolutionären Zellen, im Jahr 2000 aussagte, sollte der Überfall auf die OPEC-Konferenz 1975 in Wien, an dem er beteiligt war, weniger der palästinensischen Revolution dienen, sondern der Manipulation des Ölpreises im Auftrag Libyens. Vergangenes Jahr diskutierten Historiker die bisher unbekannten Protokolle eines Treffens, bei dem 1977 Vertreter der PLO mit der österreichischen Regierung und deutschen »Beobachtern« verhandelten – auf palästinensischer Seite war man also spätestens seit dem Jahr 1977 bereit, für diplomatische Anerkennung Deals mit westlichen Regierungen einzugehen.

Das Überleben der antizionistischen Tradition in der heutigen antiimperialistischen Linken, wie es Ende Oktober in Hamburg sichtbar wurde, ist daher höchst erstaunlich. Anders als in den Zeiten der ersten Intifada kann die palästinensische Seite heute kaum mehr als Projektionsfläche für revolutionäre Sehnsüchte dienen. Der linke Flügel der PLO hat mit dem Niedergang des Warschauer Paktes einen drastischen Einflussverlust verzeichnet. Palästinensertücher, einstmals im Dresscode linker Subkulturen unverzichtbar, sind heute ein beliebiges Modeaccessoire, als politisches Symbol finden sie fast nur noch bei Neonazis Verwendung. Die säkulare Al Fatah, lange Hoffnungsträgerin westlicher Regierungen, hat durch ihre Korruption und Klientelpolitik abgewirtschaftet. Dagegen sind mit der Hamas, dem Islamischen Djihad und der Hisbollah in der Region Akteure tonangebend, deren gesellschaftliche Vorstellungen in einem krassen Widerspruch zu jeder emanzipatorischen Politik stehen. Die Lokomotive der palästinensischen Revolution steht längst in einem Bahnhof, in dem alle Züge nur noch rückwärts fahren.

Der Antizionismus hat all diese Kontextverschiebungen dennoch überdauert. Ursprünglich eine Position innerjüdischer Emanzipationsdebatten, die sich aus sozialistischen oder religiösen Motiven gegen die Gründung eines eigenen Nationalstaates wandte, ist er nach 1945 zum wohl zweifelhaftesten linken Theoriebaustein geworden. Sein vorgebliches Ziel hat er dabei stets verfehlt: Weder diente er der Kritik an der israelischen Politik, noch hat er irgendetwas dazu beigetragen, den Palästinensern zu ihrem Selbstbestimmungsrecht zu verhelfen. Angesichts seiner Geschichte ist jedoch die Behauptung unhaltbar, in der Linken habe es nie Antisemitismus gegeben.

»ES WAREN ROTE MIT BRAUNEM KERN«

AM 18. JANUAR LUD SPEX IN HAMBURG ZUR DISKUSSION ÜBER DEN FILM »WARUM ISRAEL« UND DESSEN GEWALTSAM VERHINDERTE AUFFÜHRUNG

TRANSKRIPTION, KÜRZUNG UND BEARBEITUNG: OSKAR PIEGSA **FOTOS:** STEFAN MALZKORN

Der Hamburger Club Uebel & Gefährlich ist ausgerechnet in einem Flakbunker aus dem Zweiten Weltkrieg untergebracht, nur wenige hundert Meter entfernt von dem Kino, das im Oktober »Warum Israel« zeigen wollte. Es ist brechend voll, für einen Abend wird der Club in ein Kino umgewandelt, der Film auf mehreren Leinwänden gezeigt. Claude Lanzmann zeigt sich beeindruckt. Sowohl von der Solidarität, die ihm vom Publikum entgegenschlägt, als auch von der Präsentation seines Films auf drei im Saal synchronisierten Leinwänden. Nach dem Film, gegen 23 Uhr, betreten der Kulturtheoretiker Klaus Theweleit, der Konkret-Herausgeber Hermann L. Gremliza und Claude Lanzmann das Podium. In ihrem von Max Dax moderierten Gespräch soll es um das gehen, was in der Monaten zuvor zu kurz gekommen war: eine Auseinandersetzung über den Film »Warum Israel« und über Antisemitismus in der Linken. Auf den folgenden Seiten drucken wir die gekürzte und in Schriftform gebrachte Transkription der Diskussion.

Ein Anruf Claude Lanzmanns am 31. Oktober 2009 in der Spex-Redaktion. Der Regisseur zeigt sich darüber überrascht, dass die deutsche Presse überhaupt nicht auf den Vorfall vom 25. Oktober in Hamburg reagiert hat. Lanzmann ist empört. Er sieht in dieser Ignoranz der Presse eine aristokratische Hochnäsigkeit, mit der man in Deutschland offenkundig glaube, einer Gruppierung wie B5 begegnen zu können – indem man sie abtut und totschweigt. Claude Lanzmann am 10. Dezember im Interview: »Auch Hitler ist man damals so begegnet.«

Dax: Als wir uns dann Mitte November in Paris zum Gespräch trafen, um über den Vorfall zu sprechen, erwähnten Sie, dass »Warum Israel« kein bisschen von seiner Aktualität und Relevanz verloren habe. Wie aktuell ist Ihr Film heute?

Lanzmann: »Warum Israel« ist in keiner Weise ein Propagandafilm. Er beschönigt nichts und zeigt auch Dinge, die bei dem Versuch der Staatenbildung Israels nicht funktionierten. Ich kann allerdings nicht verleugnen, dass ich den Film mit einer empathischen Haltung gedreht habe – auch wenn ich Leute reden ließ, die Sachen sagten, die mir nicht gefielen. Meine empathische Haltung und meine Suche nach Wahrhaftigkeit sind zwei Gründe, warum der Film seit seiner Premiere beim Filmfest in New York im Jahr 1973 zwar gealtert, heute aber nicht veraltet ist. Man kann ihn immer wieder sehen, weil seine Wahrhaftigkeit ihm eine gewisse Unsterblichkeit verleiht.

Dax: In Ausgabe #313 der Spex haben wir über unser Interview mit Ihnen geschrieben:

»Mit seinem Holocaust-Film ›Shoah‹ besiegte Claude Lanzmann 1985 die Zeit.« Das gilt auch für »Warum Israel« und liegt möglicherweise daran, dass beides Dokumentarfilme sind, die eine sehr persönliche Handschrift des Autors tragen.

Lanzmann: Ja, der Film trägt meine persönliche Handschrift, er ist Ausdruck einer künstlerischen Freiheit. Das gehört doch dazu. Wissen Sie, als Jude hatte ich den französischen Antisemitismus vor dem Krieg kennengelernt. Ich war Mitglied der kommunistischen Jugend und der französischen Résistance und habe im Untergrund gegen die Deutschen gekämpft. Nach dem Krieg stellte sich mir die Frage: Wie kann ich hier noch leben, wie gehe ich damit um, wenn mich die Franzosen anlächeln? Ausschlaggebend dafür, dass ich weiter in Frankreich leben konnte, war das Buch »Betrachtungen zur Judenfrage« von Jean-Paul Sartre, das mir nach dem Krieg, der Angst und der Schande geholfen hat. Eine seiner Ideen war, dass die Antisemiten den Juden geschaffen hätten und dass es ohne Antisemiten auch keine Juden gäbe.

Ich habe die Geschichte Israels anfangs kaum verfolgt. Als Israel im Mai 1948 gegründet wurde, war ich gerade in Westberlin. Es war die Zeit der Luftbrücke, und ich interessierte mich für alles außer für Israel. Ich bin damals heimlich in die DDR eingereist – die Russen wollten mir kein Visum geben, da ich als Journalist für die ›kapitalistische Presse‹ arbeitete – und habe eine Artikelserie geschrieben, die unter dem Titel »Deutschland hinter dem Eisernen Vorhang« in der Zeitung Le Monde veröffentlicht wurde. Danach habe ich mich entschieden, eine ähnliche Serie über Israel zu schreiben. Meine erste Reise nach Israel 1952 war aber ein Schock für mich. Dort habe ich entdeckt, dass es sehr wohl eine jüdische Identität gibt, dass das jüdische Volk und die jüdische Kultur seit Jahrtausenden existieren und dass Sartre sich geirrt hatte: Die Juden wurden nicht erst durch den Antisemitismus erschaffen!

All das warf sehr persönliche Fragen auf, und mir wurde klar, dass es obszön wäre, meine intimen Gedanken in die Spalten einer Zeitung zu zwängen. Ich konnte die Reportage nicht schreiben. Nach vier Monaten bin ich zurück nach Frankreich gereist und habe mich mit Sartre und Simone de Beauvoir getroffen, um über dieses Problem zu sprechen. Sartre schlug vor, dass ich ein Buch schreiben solle. Ich habe ungefähr hundert Seiten verfasst, die nicht schlecht waren, aber danach habe ich das Schreiben abgebrochen. Die Fragen, die mich bewegten, konnte ich auch auf diese Weise nicht beantworten – ich war noch zu jung, ich musste noch wachsen. Zwanzig Jahre nach der nichtgeschriebenen Reportage und dem abgebrochenen Buch entstand dann mein erster Film. Ich konnte ihn ziemlich schnell drehen, denn ich wusste endlich, was ich zeigen wollte. Er heißt »Warum Israel«, weil er das Land aus der Sicht eines Juden aus der Diaspora zeigt, der die Normalität, die Israel anstrebt, als anormal erkennt. Ein Beispiel ist die Szene, in der ich eine Polizistin frage, was es für sie bedeute, Juden zu verhaften – sie versteht die Frage nicht.

Dax: Zur Normalität oder Anormalität des Staates Israel gehört es, dass Kriege geführt wurden. 1973, als der Film in New York zum ersten Mal gezeigt wurde, brach der Jom-Kippur-Krieg aus. Da erscheint ein Film gerade auf der Weltbühne – und im selben Augenblick ist er nur noch eine Momentaufnahme. Hat gerade dieser Umstand »Warum Israel« die Zeit überdauern lassen?

»ES FINDET ZUR ZEIT EINE ABSOLUTE VERTEUFELUNG ISRAELS STATT.«

CLAUDE LANZMANN

Theweleit: Momentaufnahme? Da bin ich mir gar nicht so sicher. Aktualität kann man unter politischen Gesichtspunkten begreifen: Gleicht die Situation Israels damals der von heute? In vielen Punkten nicht! Nach der angehäuften Geschichte mit Palästina und den arabischen Ländern gibt es heute natürlich viel weniger Naivität, was bestimmte Aussagen angeht – auf der Ebene ist der Film also nicht rasend aktuell. Aber Aktualität bestimmt sich beim Film ohnehin ganz anders. Den Unterschied zu anderen Medien hat Claude Lanzmann schon selbst benannt. Seine Artikelserie über die DDR kennt heute niemand mehr. Lanzmann merkte: Dasselbe über Israel – das geht nicht. Es gibt Gespräche in »Warum Israel«, die in einem Zeitungsartikel fast gar nichts bedeuten würden. Diese Sorte Land in dieser Sorte Umbruchssituation war auch als Buch nicht darstellbar. In Bezug auf die Aktualität bedeutet das: Offenbar hat die Arbeit mit der Kamera nicht nur eine andere Aufnahmeweise bewirkt, sondern auch eine andere Sicht auf dieses Land.

In »Shoah« gibt es die Szene mit dem Friseur Abraham Bomba aus dem Konzentrationslager, dem es sehr schwer fällt zu erzählen, wie er seiner Schwester die Haare scheren musste, bevor sie in die Gaskammer ging. Er kann erst darüber sprechen, als Claude Lanzmann ihm jemanden auf den Frisierstuhl setzt und er die Haarschneidebewegungen macht und auf diese Weise die Szene, über die er sprechen soll, wiederholt. Der Friseur wird der Schauspieler seiner eigenen Existenz, vor der Kamera. Ähnliches gilt für die Darsteller in »Warum Israel«. Lanzmanns Arbeit zeigt, dass Dokumentarismus und Fiktion ineinander übergehen.

Claude Lanzmann sprach von der Suche nach Wahrheit und von Empathie. Er ist im Film bei seinen Nachfragen ja oft nicht besonders freundlich, sondern auch eindringlich und grob, aber es steht eben immer eine Kamera neben ihm. Allen Beteiligten ist bewusst, dass diese Gespräche aufgezeichnet werden, auf einer Ebene, die sich unseren Absichten entzieht. Die Gesprächspartner wissen: »Wir filmen hier nicht die Absichten von mir und auch nicht die von Lanzmann, sondern ein Verhältnis zwischen mir und Lanzmann, vor der Kamera.« Das macht die nicht verschwindende Aktualität dieser Sorte Film aus, und das gilt für alle Filme von Claude Lanzmann.

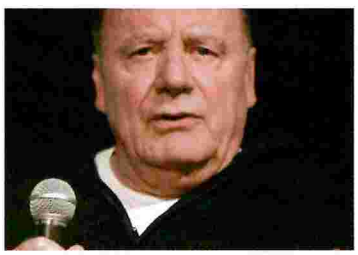
Dax: Wie erklären Sie sich, dass ausgerechnet die Vorführung dieses Films in Hamburg verhindert wurde?

Gremliza: Vielleicht kann ich das mit einer kleinen Episode beantworten, die erst wenige Tage alt ist: In Israel findet eine kleine Demonstration gegen die Blockade des Gazastreifens statt. Darüber berichtet die Tagesschau nicht als ›Nachricht‹, sondern als ›Filmeinspieler‹, und interviewt den Anführer dieser Demonstration, der sich darüber beklagt, dass so gut wie niemand zu dieser Demonstration gekommen sei. Am Tag darauf im heute journal: wieder ein Film. Zwar wird

auch die geringe Größe der Demonstration, aber ausführlich auch ihr Anliegen vorgestellt. Nun habe ich natürlich gar nichts gegen die Verbreitung von Nachrichten. Das kam mir aber schon so vor, als würde bei NBC eine Aufmachermeldung laufen, welche die Besetzung des Audimax in Hamburg durch 25 Studenten zum Inhalt hat, inklusive Filmbeitrag und Interviews. Was ich damit sagen will: Die Gier nach Nachrichten, in denen Kritik – egal welcher Art – an Israel geübt wird, scheint in diesem Land fast unstillbar zu sein und geht über jede sonst einigermaßen eingehaltene journalistische Professionalität hinaus. Es gibt noch viele weitere Beispiele dafür – das ist das mediale Klima in Deutschland. Und jetzt wird dieser Film von Claude Lanzmann blockiert. Ich nehme an, dass so gut wie keiner der Leute, die gegen die Filmvorführung demonstrierten, den Film vorher gesehen hatte. Es genügte, dass der Film den Titel »Pourquoi Israel« trägt, was offenkundig nicht mit »Warum Israel«, sondern mit »Darum Israel« zu übersetzen ist. Das wirft ein Licht auf die Verhältnisse in Deutschland. Eine Frage möchte ich Claude Lanzmann stellen: Als ich mir den Film angesehen habe, fragte ich mich: Wo sind die Palästinenser, wo ist die PLO, wo sind die Kader, die mit Sprengstoffanschlägen kämpfen? Sie tauchen im Film nicht auf.

Lanzmann: Zunächst einmal: Man sieht Palästinenser in dem Film, sie sprechen nur nicht selbst. Die Palästinenser sind Gegenstand aller Gespräche der Israelis in »Warum Israel«. Aber man kann nicht in zwei Lagern gleichzeitig stehen, und es war nicht meine Aufgabe, einen Film über die Palästinenser zu machen. Das ist die Aufgabe der Palästinenser selbst. Sie fangen heute ja auch an, Filme zu drehen, die meiner Meinung nach allerdings nicht besonders gut sind, denn die Realität stimmt nicht mit ihrer Propaganda überein. Mir ist schon vorgeschlagen worden, einen Film zu machen, der beide Lager vereint. Der frühere israelische Verteidigungsminister Jitzchak Rabin hat mich einmal gefragt, ob ich einen Film über den Unabhängigkeitskrieg Israels machen könne. Er hatte »Shoah« gesehen und war davon sehr beeindruckt. Ich habe abgelehnt. Es gibt einen israelischen Diskurs und einen palästinensischen Diskurs, und es ist nicht möglich, einen Film zu drehen, der beide Standpunkte vertritt. Dieser Konflikt existiert schon seit hundert Jahren und lässt sich nicht so einfach auflösen. In gewisser Hinsicht ist die Situation heute, nach all den Friedensverhandlungen, sogar schlimmer geworden, weil die Waffenlage eine andere ist. Worüber man einen Film machen kann – und das habe ich mit »Tsahal« ja auch getan –, ist die Wiederaneignung der Gewalt durch die Juden. Einen Film darüber, wie das jüdische Volk die Waffengewalt und den kämpferischen Mut wiedererlangt hat.

Theweleit: Ganz so krass, wie Sie das jetzt sagen, ist es in »Tsahal« aber gerade nicht – dort gibt es eine längere Passage mit Palästinensern im Gaza-Streifen, die zeigt, wie diese an den Checkpoints kontrolliert werden



»DER ANTISEMITISMUS IN DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT ERSTRECKT SICH ÜBER DAS GESAMTE POLITISCHE SPEKTRUM.«

HERMANN L. GREMLIZA

und dabei ihre Koffer auspacken und ihre Kleidung durchsuchen lassen müssen, um nach Israel und wieder zurück zu kommen. Sie reden dort auch mit ihnen. Und es zeigt sich, wie die Feindschaft verschwindet, wenn man mit Leuten spricht und die Kamera daneben steht. Claude Lanzmann zeigt, dass es möglich ist, mit den Palästinensern zu reden. Er redet in diesem Film auch mit den Siedlern, die sagen: »Dieses Land gehört uns seit viertausend Jahren« – und Claude Lanzmann steht daneben und lächelt, als ob er denkt: »Was redest du hier denn für einen Scheißdreck? Kein bisschen ist das so, die ganze Welt findet es unsinnig, was ihr hier macht!« Es gibt dort also durchaus eine Vielseitigkeit des Sprechens, die aber nie propagandistisch wird, weil das Sprechen des jeweils anderen immer genügend berücksichtigt wird. Die Palästinenser, mit denen er dort spricht, können reden. Die Soldaten im Gaza-Streifen reden auch, sie sagen: »Wir werden hier von Kindern mit Steinen beworfen und müssen auf sie schießen. Wir wollen das nicht. Ab und zu treffen wir einen, aber eigentlich ist uns das unangenehm.« Die israelischen Soldaten sagen dort sogar über die Intifada: »Wenn wir an der Stelle der Palästinenser wären, würden wir genauso handeln. Wir verstehen die ja sehr gut.« Das ist in »Tsahal« alles drin, insofern ist das nicht nur der israelische Standpunkt. Immer wenn es eine, ich sage mal ›menschliche‹ Kameraposition gibt, kann gesprochen werden, und dann kommt auch immer eine gewisse Sorte Realität zum Vorschein. Es geht darum, dass diese Menschen in der Klemme sind und sich kriegerisch verhalten müssen, aber eigentlich wollen sie eine Gesellschaft ohne Feind.

Es gibt in Israel – und das ist fast unbekannt in Deutschland – auch eine ganze Menge Gruppen, die mit Palästinensern zusammenarbeiten, zum Beispiel Ta'Ayush. Das sind Studenten, Akademiker und Arbeiter, die in die palästinensischen Gebiete gehen, wenn diese abgesperrt sind, und Wasser, Lebensmittel und Kleidung bringen. Ab und zu wird sogar jemand von ihnen von der israelischen Armee erschossen. Auch solche Kräfte wirken in der israelischen Gesellschaft, doch darüber liest man in der deutschen Presse nur alle paar Jahre einen kleinen Artikel. Die Mehrheitsverhältnisse sind in Israel ganz knapp. Es gibt die Rechte, die immer gewinnt, aber eine Verschiebung von vielleicht gerade mal drei Prozent in die andere Richtung, und die Regierung sähe ganz anders aus. Wir haben unfassbar wenig Ahnung von Israel. Auch von daher lohnt sich jede Minute der Filme von Claude Lanzmann.

Ich möchte aber noch etwas anfügen: Claude Lanzmann sagte, er beschönige nichts. Das würde ich nicht so sagen. Wenn man etwas filmt, das man mag, dann beschönigt man immer. Film ist ein Medium, das Menschen und Verhältnisse verschönt, und zwar wahrscheinlich deshalb, weil der Film an den Traum grenzt oder sogar Traum ist, selbst wenn man überwiegend ›dokumentiert‹. Was die Filme von Claude Lanzmann an sich haben – einfach aufgrund der künstlerischen Arbeit, die da geleistet wird, ganz unabhängig davon, ob man die politischen Standpunkte teilt oder nicht – ist dieser ›Traum von Friedlichkeit‹. Das ist eine Art Wunder des

Mediums Film und der Kamera, dass immer mal wieder, wenn die richtigen Leute diese Geräte in der Hand halten, so etwas wie ›Darstellung ohne Feindschaft‹ gelingen kann.

Dax: Wir reden über die Schönheit des Films und die Logik des Krieges. Und wir reden über eine Kinoveranstaltung, die ausgerechnet zu einem Zeitpunkt gesprengt wird, als der Iran dem Land Israel offen mit der Auslöschung droht. Ist das ein taktloser Moment? Was ist da passiert?

Theweleit: Das passiert ja nicht erst seit 2009. Den Quellen kann man entnehmen, dass 1968 in Frankfurt Auftritte des israelischen Botschafters verhindert wurden mit dem Sprechchor »Ha Ha Ha, El Fatah ist da« – nicht Hamas, die gab es damals noch nicht. Wenn ich damals als SDS-Mitglied gewusst hätte, dass meine Genossen in Frankfurt so etwas machen, oder dass Vergleichbares in Münster, Hamburg und Berlin passiert ist, dann wäre ich aus dem Verein ausgetreten. Zum Glück war der SDS ein sehr dezentraler Verein. In Freiburg passierte so etwas nicht, in Heidelberg und Tübingen wohl auch nicht. Es gab aber schon nach dem Sechstagekrieg eine starke Fraktion innerhalb der deutschen Linken, die mit der Forderung »Israel muss weg« absolut und ohne weiteres Nachdenken auf der Seite der Palästinenser argumentiert hat. Ich fand das damals so unbegreiflich wie heute. Ich würde immer davon ausgehen: Wo Armeen sind, wo Soldaten sind, da sind auch Verbrechen, Ungerechtigkeit, Tötung und Mord. Das kann doch bei der israelischen Armee nicht anders sein!

Das zeigte 2008 auch der Film »Waltz with Bashir« von Ari Folman sehr deutlich. Das ist ein ganz offiziell mit israelischen Mitteln geförderter Film, der zeigt, wie israelische Soldaten den Libanon-Feldzug nicht haben aushalten können. Der Film geht der Frage nach: Haben wir uns im Libanon bei der Zerstörung zweier Palästinenserlager nicht so verhalten wie die Nazis bei der Zerstörung des Warschauer Ghettos? Das ist eine Art von Frage, die sich israelische Filme heute stellen können. Und die eben erwähnten Gruppen, die der offiziellen Politik gegenüber kritisch sind, kommen noch dazu.

Deutsche hätten nun wirklich genug damit zu tun, die Folgen des Nazismus im eigenen Land zu beseitigen – einschließlich dessen, was ›unsere Soldaten‹ jetzt in Afghanistan machen. Grüne und SPD haben die Bundeswehr befreit, damit sie endlich tätig werden kann, deswegen durften sie in die Regierung, das ist der einzige Grund, und dann wieder raus. Antimilitaristisch kann man hier wunderbar arbeiten, kämpfen und auf vielen Ebenen argumentieren. Das ist eine Art Verdrängung all dessen, dass man jetzt »Israel!« schreit und dabei gar nicht mitbekommt, dass dieses Schreien die Fortsetzung eines wirklich idiotischen Antisemitismus ist.

Ich sage schon seit Jahren: Diese Leute haben zwar eine linke Ideologie, aber emotional und in der Verhaltensweise sind die nicht nur rechts, sondern Rechtsradikale. Es gibt in der Linken einen bestimmten Prozentsatz Rechtsradikale, die fortschrittliche, emanzipative linke Ideologie als Selbstschutz benutzen, um ihren Quark durchzubringen, genau wie es bei den Feministinnen 15 Prozent Verbotsfrauen gegeben hat, mit rechter Emotion. Es gibt linke Ideologie und emotives Rechtssein, das muss man an diesen Gruppierungen erkennen. Seit Ende der Sechziger ist das so.

»ES GIBT IN DER LINKEN RECHTSRADIKALE, DIE EMANZIPATIVE, FORTSCHRITTLICHE LINKE IDEOLOGIE ALS SELBSTSCHUTZ BENUTZEN.«

KLAUS THEWELEIT

Lanzmann: Ich bin völlig mit Klaus Theweleit einverstanden. Mich verblüfft der Rollenwechsel: Mit einer ungeheuren Leichtigkeit macht man aus den Israelis die Nazis – also die Schlächter und Henker –, und die Palästinenser werden zu absoluten Opfern stilisiert. Es waren Rote mit braunem Kern, welche hier in Hamburg die Leute, die sich »Warum Israel« anschauen wollten, in israelischen Armee-Kostümen empfingen und als »Judenschweine« beschimpften. Das ist aber im Grunde nichts Neues, das haben wir schon 1976 in Entebbe erlebt. Es findet zur Zeit aber wieder eine absolute Verteufelung Israels statt. Wir könnten jetzt endlos über Krieg und Gaza reden, aber ehrlich gesagt habe ich gar keine Lust auf diese Diskussion. Aber man muss klarstellen, dass kein Staat der Welt es akzeptieren würde, dass seine Zivilbevölkerung jahrein, jahraus bombardiert wird, und zwar – was man sich immer wieder in Erinnerung rufen muss – mit wahllosem Raketenbeschuss der Zivilbevölkerung, wohingegen der israelische Staat gezielte Angriffe durchführt und nicht einfach in die Bevölkerung schießt.

Gremliza: Mir ist unwohl bei dieser Zahl von 15 Prozent, von der Klaus Theweleit sprach. Natürlich ist es erstaunlich, dass nach einer jetzt bestimmt zwanzig Jahre andauernden Diskussion über Antisemitismus in der Linken immer noch etwas davon übriggeblieben ist, wie bei diesem antiimperialistischen Hühnerhaufen hier in Hamburg. Aber wenn wir »15 Prozent« sagen, dann reden wir ja nur über die Deppen. Das kaschiert dann aber, was in der Gesellschaft insgesamt los ist. Der Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft erstreckt sich über das gesamte politische Spektrum, ist auf allen Ebenen zu finden und macht, auf die ganze Gesellschaft bezogen, nicht 15 Prozent, sondern über fünfzig Prozent aus. Die meisten halten nur die Schnauze, weil sie gelernt haben, dass man sich so oder so nicht äußert – weil es dem Export schadet oder weil man sonst Ärger kriegt oder wie Herr Hohmann aus der CDU-Fraktion geschmissen wird. Doch wenn man sich ihre Reden genauer anschaut, dann erkennt man, dass die Struktur ihres Denkens all das enthält, was man als Antisemitismus definieren muss. Deswegen ist es mir zu wenig, wenn wir nur diese kleine Gruppe herausstellen. Es geht schon weiter bei der Linkspartei. Wenn die beiden außenpolitischen Sprecher der Linkspartei – ein ehemaliger Hamburger SPD-Mann und ein ehemaliger Hamburger DKP-Vorsitzender – sich bei der Hisbollah und bei der Hamas die Klinke in die Hand geben und dann mit der Erkenntnis wiederkommen, was für ungeheuere Widerstandskämpfer diese Leute seien, dann zeigt dies, dass auch in dieser Partei, die diese Leute in ihren Ämtern lässt, ein an die fünfzig Prozent reichendes Potenzial für solches Denken herrscht.

MURDOC

GORILLAZ

IM PRINZIP ALTER EGO

Warum versteckt sich ein weltberühmter Popstar hinter einer durchsichtigen Manga-Visage? Warum strickt ein kluger Mann, der seit fast zwanzig Jahren im Rampenlicht steht, dabei Dinge erlebt hat, von denen man sich keine Vorstellung macht, eine Comic-Wunschbiografie, die an Dämlichkeit nicht zu überbieten ist? Warum verschwinden Geschlecht, Alter und Positionen hinter einem Berg aus Zivilisationsschrott namens ›Plastic Beach‹?

TEXT: MAX DAX **ILLUSTRATIONEN**: PATRICK KLOSE

Die Grundfrage bei Damon Albarns Gorillaz lautet seit dem Gründungsjahr 1998 und seit nunmehr drei Albumveröffentlichungen: Spielt man dieses Spiel mit, so wie es etwa die britische Musikzeitschrift Q in ihrer Februar-Ausgabe tat? In dieser berichtet der gehorsame Autor, wie er Murdoc, den ›Kopf‹ der Band, in New York für einen kurzen, flüchtigen Moment »in einer schwarzen, kugelsicheren Limousine« habe interviewen dürfen und wie dieser ihm bei der Gelegenheit mitteilte, ein so großes Vermögen bei einer Pyramidenspekulation verloren zu haben, dass er, Murdoc, im Südpazifik auf einer künstlichen Insel ein neues Album habe aufnehmen müssen, um die Schulden zu begleichen.

Das Spiel nicht mitzuspielen, bedeutet, das Augenmerk auf Damon Albarn statt auf sein Alter Ego 2D zu werfen. Längst ist Albarn so etwas wie der Andy Warhol unter den britischen Musikern. Was er auch anpackt, wird zu Gold. Mal trommelt er seine alte Band Blur wieder zusammen und spielt ein paar ausverkaufte, massenmedial ausgewertete Riesenkonzerte. Dann veröffentlicht er alle Jubeljahre in derselben kommerziellen Liga wie Oasis oder Depeche Mode spielend ein neues Album der Gorillaz und verkauft von diesen im Schnitt sechs Millionen Einheiten. Zwischendurch reist er durch Afrika und die Welt, trifft Musiklegenden in Damaskus und Dakar, finanziert als graue Eminenz im Hintergrund das Londoner Label Honest Jon's, schreibt die Oper »Monkey: Journey to the West«, veröffentlicht en passant unter dem Projektnamen The Good, The Bad & The Queen ein gleichnamiges Superalbum. Ach ja: Dieses Jahr wird Albarn im Trio mit Tony Allen und Flea von den Red Hot Chili Peppers auf Honest Jon's ein Album veröffentlichen. Zeit genug hat er ja: Albarn weigert sich, Interviews zum Thema Gorillaz zu geben – und eine Tournee der Comicband zum neuen Album »Plastic Beach« ist angeblich auch nicht geplant.

Stattdessen schüttelt Albarn weltberühmte Gastsänger aus dem Ärmel. Allein auf dem neuen Album geben sich Mos Def, Snoop Dogg, Mark E. Smith, Bobby Womack, Lou Reed, De La Soul und noch ein paar andere Blue Chips das Mikrofon in die Hand. Und das Beängstigende ist: Die insgesamt 15 neuen Gorillaz-Tracks sind ausnahmslos perfekte Popsongs. Perfekt wie ein perfektes Album der Pet Shop Boys oder von ABC, nur eben entstanden unter wesentlich komplexeren Produktionsbedingungen. Die meisten Musikprojekte mit Beteiligung vieler Gastsänger scheitern am über-

großen Ehrgeiz oder am Kontrollverlust ihrer Macher – siehe die neue Platte von Massive Attack. Wenn sie hingegen funktionieren, handelt es sich in aller Regel um Hiphop-Produktionen mit einer Vielzahl von Features berühmter Rapper, die sich so im wahrsten Sinne des Wortes im Gespräch halten. Aber eine etablierte Kunstform wie den Popsong erfolgreich mit der etablierten Feature-Methode des Hiphop kurzzuschließen und im Ergebnis gleißend-funkelnde Juwelen wie »Stylo«, die crispe erste Electrobeat-Single feat. Mos Def und Bobby Womack, zu veröffentlichen – das grenzt an Genialität.

Oder ist es das voraussagbare Ergebnis, wenn sich Talent und ein an Besessenheit grenzender Fleiß treffen? André de Ridder, der Leiter des in Derby stationierten Klassikensembles Sinfonia ViVA, hat als Arrangeur und Dirigent der westlichen Orchestermusik für »Plastic Beach« (es gibt auf dem Album auch ein zweites Orchester, The National Orchestra for Arabic Music aus Damaskus, das arabische Musik beisteuerte) den Kompositions-, Produktions- und Aufnahmeprozess verfolgt. Was er berichtet, gestattet tiefe Einblicke in die Hitfabrik Gorillaz: »Ich habe erlebt, wie die Gorillaz unterschiedlichste Zulieferer bitten, ihnen Musik und Gesang beizusteuern, und wie sie die einzelnen Puzzlestücke anschließend im Studio zusammensetzen: Das ist Kompositionsarbeit im ursprünglichen Wortsinne! Auch zeitgenössische oder klassische Komponisten wählen ihr Material aus, und es kommt dann darauf an, wie sie es bearbeiten und zusammensetzen. Die Gorillaz machen das Gleiche, wenn sie per digitalem Editionsprozess akustisches und elektronisches Material ineinander aufgehen lassen. Ihre Kunst ist es vor allem, zu reduzieren und zu vereinfachen, bis die Essenz eines Tracks als astreiner Popsong zur Geltung kommt. Der einzige Ratgeber, dem sie in diesem Prozess vertrauen, ist ihr Gehör.« Damon Albarn konfrontierte den Dirigenten mit einer Shortlist (!) von etwa sechzig Songs, die für das neue Album in Betracht gezogen wurden. Für acht Stücke fertigte de Ridder Orchesterarrangements an, nur zwei wundervolle Momente wurden schließlich von Damon Albarn und Gorillaz-Co-Gründer Jamie Hewlett auf »Plastic Beach« verwendet. Rechnet man diesen Arbeitsaufwand, diesen Abruf kreativer Energie auf das Album hoch, wird einem schwindlig. Vermutlich darf von einer Materialschlacht gesprochen werden. Doch überbieten sich die Stücke in Sachen Minimalismus und Beat-Ökonomie. Wie Songs bei den Gorillaz entstehen, davon kann man sich leicht ein Bild machen, wenn man »Stylo« in der Albumfassung mit der auf YouTube kursierenden Demoversion vergleicht. Es liegen Welten zwischen dem Fertigen und dem Unfertigen – ein Lehrstück in Sachen Song-Prozessierung.

RUSSEL

Man könnte durchaus, wie André de Ridder vorschlägt, an das Prinzip Mozart denken, von dem bekannt ist, dass er im Gegensatz zu Beethoven und Bach nichts wirklich Neues erfunden hat, also nicht ›Avantgarde‹ war – stattdessen bestand Mozarts Genialität darin, dass er am Ende des 18. Jahrhunderts alle vorherrschenden Stile, Materialien (und Geschmäcker) in eine perfekte Symbiose brachte, mit einem einzigartigen Sinn für Dramaturgie, Harmonie und Melodie. Nichts anderes tun die Gorillaz, geschützt durch ihre poppige Comic-Oberfläche, wenn sie auf millionenfach bewährte Formeln, Methoden und Arbeitsweisen zurückgreifen und mit der Auswahl ihrer Kollaborateure ein meisterhaftes Gespür für Konsens beweisen.

Insofern leuchtet es ein, dass die stilistische Bandbreite des Albums – von Hiphop über Electro bis hin zu Schunkelmusik – tatsächlich in keinem Moment ihre Kohärenz verliert. »Where is north from here?«, nuschelt Mark E. Smith in dem Song »Glitter Freeze« zu einem euphorischen New-Wave-Beat und einem Takt aus Morsezeichen – in Verbindung mit der Mär von der Insel im Südpazifik ist die Vorstellung des Grantlers, allein im Ruderboot und ohne Kompass, gar nicht unwitzig. »The revolution will not be televised«, rekurriert Snoop Dogg zu reduzierten Beats und den Chicagoer Blechbläsern des Hypnotic Brass Ensembles auf die Keimzelle des Hiphop, das berühmte Album »Small Talk at 125th and Lenox« von Gil Scott-Heron aus dem Jahr 1970. Der Track trägt den Titel »Welcome to the World of the Plastic Beach«, und wir stellen fest: Auch wenn man nur über die Musik der Gorillaz redet – ganz entkommt man dem von »Tank Girl«-Erfinder Jamie Hewlett gezeichneten Comic-Eiland aus postapokalyptischem Zivilisationsmüll doch nicht. Das Konzeptalbum »Plastic Beach« ist durchdrungen von einer wehmütigen Nostalgie auf unwiederbringliche Tage. Doch statt in Kulturpessimismus zu schwelgen, verwandelt Albarn die Zivilisationskritik in eine Comic-Utopie: Die imaginierte Insel wird zu einem Manga-Atlantis irgendwo im Nirgendwo.

DAS ABC DER AFFEN

Der Gorillaz-Kosmos kennt keine Grenzen und umfasst, ausgehend von »A« wie »Anonymität« und »B« wie »Branding«, allerhand Anekdoten, Querverweise und Albarnheiten (sic!). Anlässlich der Veröffentlichung von »Plastic Beach« hat Harald Peters das Alphabet der Band ausbuchstabiert. Als Gastkommentatoren begrüßen wir: den britischen Poptheoretiker Simon Reynolds, den Dirigenten und Arrangeur André de Ridder sowie den Can-Gründer Holger Czukay.

›A‹ WIE ANONYMITÄT

Simon Reynolds: »Anders als bei The Zombies, bei Underground Resistance oder Burial weiß jeder, dass hinter den Gorillaz der Blur-Sänger Damon Albarn und der ›Tank Girl‹-Comiczeichner Jamie Hewlett stecken. In England waren Blur Ende der Neunziger eine megaerfolgreiche Band, und Albarn war ihr Gesicht. Bei einem Projekt dieser Größenordnung – die Gorillaz knüpften nahtlos an die Erfolge von Blur an, oder übertrafen diese in den USA sogar – dürfte bereits die simple Entscheidung, hinter den Gesichtern von Comicfiguren zurückzutreten, um selbst weitgehend ›unerkannt‹ zu bleiben, eine enorme Entlastung für Albarn dargestellt haben. Jeder Schritt hinaus aus dem Rampenlicht bedeutet für ›das Gesicht‹ Albarn eine Chance auf mehr Freiraum und mehr Fokussierung auf zum Beispiel die musikalischen Aspekte eines Projekts.«

›B‹ WIE BRANDING

Simon Reynolds: »Interessanterweise führt jede konsequente Kommunikationsstrategie – sei es eine der Verweigerung, sei es eine der Exposition – früher oder später zu einer Markenwerdung. Während es sich bei Burial um den Dubstep-Typen ohne Gesicht handelt, der um Längen uninteressanter wäre, würde man wissen, wer hinter ihm steckt, visualisieren sich die Gorillaz ins Mangahaft-Groteske. Und bei Underground Resistance wurden die Initialen ›UR‹ zum weltweit wiedererkennbaren Logo. Alle drei Images sind extrem stark, weil sie ohne menschliches Antlitz funktionieren – auch wenn die Beweggründe für das Verschwinden hinter dem Nichts, einem Logo oder in einer Zeichenwelt sehr unterschiedlich sind.«

›C‹ WIE CLINT EASTWOOD

Der erste Hit der Band. Obwohl er im Text nicht namentlich erwähnt wird, ist die Grundstimmung des Stücks exakt von der Sorte Lässigkeit, die man mit einem gemächlich durch die sonnige Landschaft einer seiner frühen Italo-Western schlendernden Clint Eastwood verbindet. Die Melodie ist folglich auch an Sergio Leones »The Good, The Bad and The Ugly« von 1966 angelehnt, der Rest setzt sich in etwa zu gleichen Teilen aus Hiphop und Dub zusammen. Gesungen wird der Song von 2D (also Damon Albarn), den Rap-Part hat Del Tha Funky Homosapien übernommen, den man zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im März 2001 eigentlich schon längst vergessen hatte. Dass er wieder ausgegraben wurde, hatte damit zu tun, dass er mit Dan the Automator, dem Produzenten des Stücks, kurz zuvor an dem wenig beachteten Projekt Deltron 3030 gearbeitet hatte, einer Hiphop-Oper, die im Jahr 3030 spielt – und sicher auch damit, dass Damon Albarn bei den Gorillaz überhaupt gern mit Menschen zusammenarbeitet, deren große Tage schon eine Weile zurückliegen.

›D‹ WIE DAN THE AUTOMATOR UND DANGER MOUSE

Dass Dan the Automator eines der Gründungsmitglieder der Gorillaz war, wird gern vergessen. Der Hiphop-Produzent aus San Francisco mit einer Neigung zu großangelegten konzeptuellen Entwürfen produzierte das namenlose Debütalbum und stieg dann aus. An seine Stelle trat 2005 für »Demon Days« Brian Burton alias Danger Mouse, der im Jahr davor das weiße Album der Beatles mit Jay-Zs »The Black Album« auf unterhaltsame Weise vermengt hatte. Da die Vermengung von allem mit jedem eines der Grundprinzipien der Gorillaz ist, hatte er sich damit sozusagen für die Arbeit empfohlen. Einen stilistischen Bruch bedeutete der Wechsel nicht, da es bei den Gorillaz ohnehin keine festen Regeln gibt, außer jener, dass Damon Albarn das Endergebnis immer vollständig als seins betrachtet (siehe »O« wie »Orchester«). Tatsächlich bewies Danger Mouse sogar Kontinuität, indem er auf »Clint Eastwood« den mindestens ebenso großen Hit »Dirty Harry« folgen ließ.

›E‹ WIE ERWACHSENWERDEN

Simon Reynolds: »Damon Albarn spaltet sich in verschiedene Personen auf, wenn er bei den Gorillaz hinter den Comicfiguren 2D und/oder Noodle und/oder Murdoc zurücktritt. Aber er spielte im letzten Jahr bei der Wiedervereinigung von Blur ›den alten Damon Albarn‹ beziehungsweise im Falle des Albums ›The Good, The Bad & The Queen‹ ›den neuen Damon Albarn‹ – von seinen Aktivitäten im Rahmen des Honest-Jon's-Labels, wo er als Entrepreneur auftritt, ganz zu schweigen. Er erinnert in seiner Vielstimmigkeit an die Kunstfigur David Byrne, der im Laufe der Zeit durch seine parallelen Musikaktivitäten, seine Filme und die Gründung seines Labels Luaka Bop in gewisser Hinsicht auch vor aller Augen erwachsen wurde. Pop und Hochkultur konnten von der Figur David Byrne zunehmend widerspruchslos abgebildet bzw. auf sie projiziert werden, und Ähnliches scheint mehr und mehr auch auf Damon Albarn zuzutreffen. Man muss nur einen Blick auf die Eindimensionalität von Noel Gallagher und seiner Band Oasis werfen, um sich zu vergegenwärtigen, was für eine Entwicklung Albarn in den letzten Jahren durchlaufen hat.«

›F‹ WIE FIKTION

Man müsste vermutlich einen Psychiater fragen, um beurteilen zu können, ob angesichts der komplett erfundenen Lebensläufe der Gorillaz-Figuren nicht auch Kindheitsfantasien ausgelebt werden, etwa wenn behauptet wird, Murdoc habe zwischen zwei Produktionen im großen Stil Waffen an Diktatoren in Drittweltländern verkauft.

›G‹ WIE GÄSTE

Bands, die mit allerhand Gästen operieren, gibt es viele, zuallererst im Hiphop, aber keine beweist eine solche Bandbreite wie die Gorillaz. Auf dem ersten Album waren dabei: Miho Hatori von Cibo Matto, Del Tha Funky Homosapien, Tina Weymouth von den Talking Heads und Ibrahim Ferrer. Auf dem zweiten

Album waren es noch mehr: De La Soul, Neneh Cherry, Martina Topley-Bird, Roots Manuva, MF Doom, Ike Turner, Booty Brown von The Pharcyde, Shaun William Ryder von den Happy Mondays, Dennis Hopper, der London Community Gospel Choir und der Children's Choir of San Fernandez. Auf dem dritten Album wird nun endgültig mit dem Scheckheft geprahlt und zugleich Geschichtsbewusstsein bewiesen: Die Gäste, bevorzugt Helden der Vergangenheit, gehen im futuristischen Kontext der Gorillaz auf. Dieser Zeitsprung bietet ihnen nicht zuletzt die Chance, den eigenen Namen einer ansonsten unerreichbaren jugendlichen Käuferschicht bekannt zu machen – was somit der Hauptgrund sein dürfte, warum so viele von ihnen bei den Gorillaz mitmachen.

›H‹ WIE HERTFORDSHIRE

Der Gorillaz-Legende nach wurde hier 2D, mit ›echtem‹ Namen Stuart Pot, geboren. Hertfordshire ist eine Grafschaft Englands, in deren Süden Borehamwood liegt. Dieses Städtchen, Spitzname ›British Hollywood‹, war im 20. Jahrhundert einer der bedeutendsten Filmstandorte Englands. Begünstigt durch die Nähe zu London, wurden hier unter anderem »2001: A Space Odyssey« und die ersten drei »Star Wars«-Filme gedreht. Umso verwunderlicher also, dass 2D und die Gorillaz ihre mehrfache Ankündigung, einen eigenen großen, abendfüllenden Film zu drehen, bis heute noch nicht wahrgemacht haben. Sitzt Jamie Hewlett der Flop der »Tank Girl«-Verfilmung (1995) noch zu tief in den Knochen?

›I‹ WIE IDENTITÄT

Jede Wette: Albarn hat seinen Montaigne gelesen. »Wir bestehen alle nur aus buntscheckigen Fetzen, die so locker und lose aneinanderhängen, dass jeder von ihnen jeden Augenblick flattert, wie er will; daher gibt es ebenso viele Unterschiede zwischen uns und uns selbst wie zwischen uns und den anderen« – schrieb Montaigne 1580 im zweiten Band seiner »Essais«.

›J‹ WIE JAPAN

Die Gorillaz sehen aus wie japanische Zeichentrickfiguren. Jamie Hewlett hat beim Entwurf der Gorillaz sein »Tank Girl« mit den Mitteln von Manga als Band neu erfunden. Dazu passt, dass es von der Gorillaz-Gitarristin Noodle heißt, sie sei bekennender Fan des japanischen Anime-Regisseurs Hayao Miyazaki, dem Walt Disney Japans, und besonders von seinem Film »Das Schloss im Himmel«. Der frei schwebende Felsbrocken, auf dem im Film das genannte Schloss gebaut ist, erinnert an Plastic Beach, ganz so als hätte sich das Ding im Südpazifik vor Anker gelegt, damit die Gorillaz es einnehmen können. Was zwar im Detail nichts zu bedeuten hat, aber ein weiterer Beweis dafür ist, dass die Gorillaz einem Schwamm gleichkommen: Sie saugen alles auf, was sie toll finden. Und das wiederum macht sie umso japanischer.

Die Gorillaz sind wie ein Schwamm, sie saugen alles auf, was sie toll finden. Das macht sie so ›japanisch‹

›K‹ WIE KARUSSELL

André de Ridder: »Eines von Damons vielen Projekten nannte er ›Carousel‹ – das Karussell steht symbolhaft für die Tradition der Ferienorte am Meer: Kindheitserinnerungen an Fahrten mit dem Kettenkarussell, die Buden, die in die See hineinragenden Piers. Als er dann zu mir nach Mittelengland fuhr, um dort an einem Workshop mit meinem Orchester Sinfonia ViVA teilzunehmen, war er sofort von den alten Industriebauten begeistert, die dort noch stehen – man bekommt in den East Midlands einen Eindruck davon, wie England zur Zeit der industriellen Revolution ausgesehen haben muss. Die Gorillaz bestanden darauf, dass alle Orchesterstücke genau dort, in einer alten, denkmalgeschützten Rolls-Royce-Fabrikhalle in Derby, aufgenommen werden – sie genossen die Atmosphäre vergangener Zeiten und der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Dem Echo der Vergangenheit ausgesetzt, ließ Albarn sein ›Carousel‹-Projekt in ›Plastic Beach‹ aufgehen.«

›L‹ wie Live

Da auch eine virtuelle Band mitunter Lust verspürt, ein Konzert zu geben, entwickelten die Gorillaz ein Live-Konzept, bei dem vor der Bühne eine Projektionswand aufgestellt wurde. Auf ihr waren die virtuellen Bandmitglieder zu sehen, während dahinter die eher konkreteren Musiker spielten. Durch einen ausgetüftelten Schattenwurf schien es in besonders glücklichen Momenten so, als bildeten sie eine Einheit. Später versuchten es die Gorillaz mit einer Hologramm-Technik, mit der sie auch 2005 bei den MTV Europe Music Awards und 2006 bei der Grammy-Verleihung auftraten. Eine geplante Welttournee wurde allerdings aufgrund der höchst kostenintensiven Technik gleich wieder abgesagt. Würden die Gorillaz noch einmal live auftreten wollen, müssten sich Albarn und Co also wieder selbst hinter ihre Leinwand stellen – denn dass sich das Publikum mit einer 2D-Projektion zufrieden gäbe, ohne die gefühlte Präsenz von Albarn im Raum, ist trotz des Erfolgs der Gorillaz doch eher unwahrscheinlich.

›M‹ WIE »MONKEY: JOURNEY TO THE WEST«

Legende der chinesisch-buddhistischen Erzähltradition, mit deren Bühnenadaption sich Damon Albarn und Jamie Hewlett endgültig in die Kulturgeschichte der Menschheit einschrieben. In ihrer Version der Geschichte begeben sich Monkey und seine drei Cartoon-Freunde auf eine spirituelle Reise, deren Ziel die Gottwerdung Monkeys ist. Mithilfe von André de Ridder brachte Damon Albarn die Zirkusoper 2007 musikalisch in Form – sie kombiniert westliche Orchesterinstrumentie-

2-D

rung mit chinesischer Folklore und Electro-Klängen. Das Bühnenbild und die Figuren entwarf selbstredend Hewlett, die Besetzung wuchs auf 65 Charaktere an. Premiere war im Juni 2007 in Manchester. 2008 bewarb die BBC ihre Übertragung der Olympischen Spiele aus Peking mit einem Cross-Promotion-Spot, in dem die Monkey-Charaktere in himmlischer Mission das Olympische Feuer ins Nationalstadion trugen.

›N‹ WIE NEU?

Natürlich gab es schon vor den Gorillaz ansatzweise virtuelle Bands, wie etwa die Monkeys, zu denen sowohl namentlich als auch konzeptuell eine enge Verwandtschaft besteht – handelte es sich bei ihnen doch um Comicfiguren, die sich als Menschen verkleideten. Entferntere Verwandtschaft besteht zu Kiss, bei denen sich Menschen als Comicfiguren verkleiden, und zu Spinal Tap, bei denen sich Comicfiguren, die sich als Menschen verkleidet haben, als Metalband verkleiden. Die Gorillaz sind ein bisschen von allem – nur eben nicht verkleidet, sondern gezeichnet. Das ist so neu wiederum auch nicht. Schließlich tauchten schon 1958 die drei singenden Streifenhörnchen Alvin and the Chipmunks auf, komplett gezeichnete, mehrfache Grammy-Gewinner, die mit ihren hochgepitchten Stimmen bis heute in Film, Funk und Fernsehen aktiv sind – obwohl ihr Erfinder, der amerikanische Sänger und Songwriter Ross Bagdasarian, schon seit 1972 tot ist.

›O‹ WIE ORCHESTER

André De Ridder: »Damon Albarn schreibt unentwegt und ordnet die Kompositionen, die in diesem langen Fluss entstehen, erst nachher seinen unterschiedlichen Projekten zu. Ich fragte ihn nach der Premiere der Oper, ob er nicht Lust habe, einmal Musik nur für Orchester zu komponieren, ohne Gesang. Die Idee gefiel ihm, und er brachte Demos mit – improvisierte Stücke für Orgel und Klavier. Aus zweien dieser Demos transponierte ich Arrangements, übersetzte also von ihm lediglich skizzierte Ideen in die Sprache eines großen Orchesters. Daraufhin beauftragten die Gorillaz mich, orchestrale Versionen von acht ihrer neuen Stücke anzufertigen. Sie haben von diesen aufwendig produzierten Aufnahmen dann hier und da ganze Passagen oder aber nur wenige Takte übernommen. Das zeigt ganz gut, wie Damon arbeitet: Er gibt manchmal ganz rohes Grundmaterial nach draußen, lässt dieses von Künstlern seiner Wahl bearbeiten oder ergänzen, lässt ihnen dabei weitgehend freie Hand, honoriert also ihre Interpretationen, entscheidet dann aber zum Schluss selbst und ohne weitere Rücksprache, wie er das Material in seiner Musik aufgehen lässt. Die Quasi-Anonymität der Gorillaz erlaubt es ihm, einerseits diese Cartes blanches an verschiedenste Künstler zu verteilen, andererseits das Endergebnis als vollständig seins zu betrachten.«

NOODLE

›P‹ WIE PRODUKTPALETTE

Zwar gibt es im Namen der Gorillaz immer noch keinen Film, aber dafür Tonträger, Konzerte, Zeichenbände, Biografien, Radiosendungen und Dokumentation, mit denen das Entstehen des einen oder anderen Produkts festgehalten wird. Das ist eine Verwertungskette mit interdisziplinärem Geschäftsansatz. Ein richtiges Gorillaz-Game fehlt noch, was angesichts der bunten Pop-Erlebniswelt einerseits und des zu erwartenden finanziellen Gewinns andererseits doch überrascht.

›Q‹ WIE QUATSCH MIT SOSSE

Natürlich – auch das muss hier einmal festgehalten werden – sind die Gorillaz grober Unfug.

›R‹ WIE REJECT FALSE ICONS

Ein Beispiel: »Reject False Icons« war ein Slogan, den die Gorillaz zur Überschrift eines Marketingschachzugs machten, der sowohl virale als auch Guerilla-Taktiken ausspielte und wohl von einem hohen Maß an Selbstironie zeugen sollte. Ende 2004 kursierte er erst im Rahmen eines Newsletters für Fans, dann im Abspann des Videoclips zu »Rock It«, begleitet von einem satanischen Götzenbild, bekannt aus William Friedkins »Der Exorzist«. Parallel riefen Gorillaz die Freiwilligen und Unterbeschäftigten unter ihren Fans dazu auf, Sticker mit der Aufschrift »Reject False Icons«, die man auf einer eigens eingerichteten Webpage bestellen konnte, im öffentlichen Raum zu verkleben oder Fotos von entsprechenden Graffiti-Tags einzuschicken – wenige Wochen später erschien die erste Singleauskopplung von »Demon Days«. Im Nachhinein wurde bekannt, dass Damon Albarn für diesen Unsinn den ursprünglichen Leitspruch »Respect False Icons« in sein Gegenteil umgekehrt hatte – kein Respekt ohne Kritik?

›S‹ WIE SPACEMONKEYZ

Spacemonkeyz ist ein Musikprojekt, das es ohne die Gorillaz nie gegeben hätte und das mit ihnen zudem artverwandt ist. Vater der Spacemonkeyz ist Darren Galea, der im Auftrag von Damon Albarn das komplette Debütalbum »Gorillaz« remixte und das Ergebnis 2002 als »Laika Come Home« veröffentlichte. Darauf befand sich auch ein neu verfasster Song: »Spacemonkeyz Theme« – ein Titel, der den Weltraumaffen einen Platz von narrativer Tragweite im Gorillaz-Kosmos einräumt. Virtuelles ›Worldbuilding‹ mit fiktionalen Biografien – genau das war dem Konzept der Gorillaz von Beginn an mitgegeben.

›T‹ WIE TRIPHOP

Während jene Künstler, denen der ungeliebte Begriff ›TripHop‹ immer angeheftet wurde, heute Dancehall (Tricky), Krautrock (Portishead), Discopop (Goldfrapp) oder Pink-Floyd-artigen Stadionpop (Massive Attack) spielen, umarmen die Gorillaz den Sound der Neunziger – und haben mit dieser Strategie doppelt so viel Erfolg wie die Genannten zusammen. Überhaupt scheint TripHop momentan fast

wieder in Mode zu geraten. Man höre nur das neue Sade-Album oder das in dieser Spex vorgestellte Debütalbum von Gonjasufi!

›U‹ WIE USA

Ausgerechnet in den USA, wo es britische Bands traditionellerweise viel schwerer haben und man allzu gewagten Pop-Konzepten in der Regel höchst skeptisch gegenübersteht (weil man großen Wert auf Authentizität legt), sind die Gorillaz unerwartet erfolgreich. Liegt es an ihrem arrogant-britischen Leck-mich-Charme? Oder liegt es daran, dass sie die perfekte Schnittmenge zwischen Hiphop, Rock und Pop darstellen? Letzteres ist wahrscheinlicher.

›V‹ WIE VIDEOZEITALTER

Simon Reynolds: »Im modernen Videozeitalter ist die Figur des Popstars per se eine fiktive und keine authentische. In jedem Video und auf jedem Promofoto inszeniert sich ein Popstar. Im kommerziellen Hiphop zeigt sich dies noch verschärft, da fast jeder Rapper parallel zu seiner Musikkarriere auch noch eine Filmkarriere verfolgt. Die Gorillaz gehen einen logischen Schritt, wenn sie zu Comicfiguren mutieren, die im Netz zu Videostars werden – das taten vor ihnen bekanntlich schon die Beatles mit ›The Yellow Submarine‹ und die Jackson 5 mit ihrer eigenen Cartoon-Serie im Fernsehen. Logisch ist dieser Schritt deshalb, weil alle Bands ab einem bestimmten Bekanntheitsgrad nur noch ihre eigene Reduktion auf Rollenmodelle wieder und wieder reproduzieren.«

›W‹ ODER WIE ES ZUR GRÜNDUNG DER GORILLAZ KAM

Holger Czukay: »Viele Musiker leiden darunter, dass sie von ihren Mitmusikern zu viel Privates mitbekommen –im Studio oder auf Tournee. Es gibt aber heutzutage eine Möglichkeit, eine solche Privatheit gar nicht zuzulassen: Man gründet eine virtuelle Band und kommuniziert nur noch über das Internet miteinander. Man bekommt dann die Beziehungsprobleme des Gitarristen nicht mit und regt sich auch nicht über das dreckige Geschirr des Schlagzeugers auf. Bei Can hat die Privatheit gestört, und als ich Damon Albarn das erste Mal traf, hatte ich den Eindruck, dass es sich bei Blur nicht anders verhielt. Albarn, sein Gitarrist Graham Coxon und ich, wir trafen uns damals in Köln zu später Stunde im Sixpack. Die beiden hatten, anders als ich, unglaublich viel getrunken, und man merkte, dass der Haussegen zwischen ihnen schief hing. Albarn fragte mich, was ich an seiner Stelle machen würde. Da schlug ich ihm vor, dass er doch einfach eine virtuelle Band gründen solle, in der sich die Mitglieder nie zu Gesicht bekommen. Ich sagte ihm, ich hätte nur gute Erfahrungen mit meiner Band Linear City gemacht, die genau auf diese Weise funktionierte. Er würde die völlige Kontrolle über die Musik behalten – und seine Mitmusiker würden bis auf ihre eigenen Einspielungen nichts mitbekommen. Diesen Ratschlag hat er sich wohl sehr zu Herzen genommen, wenn er ihn auch ganz anders umsetzte. Auf alle Fälle las ich dann irgendwann im Spiegel, dass ich ihm in Köln den Anstoß zur Gründung der Gorillaz gegeben hätte.«

›X‹, ›Y‹ UND ›Z‹ WIE ZUM SCHLUSS KOMMEN

Nach getaner Arbeit stoßen die Gorillaz in »Pirate Jet«, dem letzten Stück auf »Plastic Beach«, mit leeren Plastikbechern an. Warum ist auf der Insel das Wasser ausgegangen? »Because we left the tabs running for a hundred years.« So alt fühlen sie sich also schon, die Affen.

Gorillaz *»Plastic Beach« (Parlophone / EMI) 05.03.10*

www.beggarsgr

LIFE IS SWEET

NICE TO MEET YOU

Modelnde Musiker und musizierende Models, im Pop sind die Grenzen fließend. Devonté Hynes, besser bekannt als LIGHTSPEED CHAMPION, ist wohl als modebewusster Musiker zu bezeichnen. Im Februar erscheinen sein Erzählband »Bad Era of Me« und sein zweites Album »Life is Sweet! Nice to Meet You« (Domino / Indigo), welches auch im »Spex Pop Briefing« dieser Ausgabe besprochen wird. An seiner Seite: Ginger Synne – Tänzerin, Burlesquekünstlerin und Mitglied der Berliner Band Bonaparte.

Fotografie — *Norman Konrad*
Styling — *Alexandra Heckel*
Haare & Make Up — *Linda Frohriep*
Moderedaktion — *Christoph Voy*
Ressortleitung Mode — *Jörg Sauer*

Hut — *Stetson Rocks* Hemd — *Mads Norgaard* Krawatte — Herr von Eden Cardigan — *Vintage* Hose — *Fred Perry* Schuhe — *Filippa K.*

Kleid — *Tiger of Sweden*

Hut — *Rieke Feuerstein* Hemd — *Raf Simmons* Fliege — *Filippa K* Hose — *A.D. Deertz* Jacke — *Herr von Eden* Schuhe — *Caren Wester*

Hut — *Stetson* Hemd — *Holland Esquire* Weste — *Holland Esquire* Hose — *Herr von Eden* Schuhe — *Scholl*

Tuch — *Aschön* Leggings — *Urban Outfitters* Schuhe — *Vintage*

Hut — *Vintage* Pullover — *Weekday* Hose — *Hendrik Vibskov* Sakko — *Weekday* Schuhe — *Y3*

Hut — *Stetson Rocks* Brille — *Bless* Mantel — *Monki* Shirt — *Caren Wester* Hose — *Y3* Schuhe — *Fred Perry / Raf*

Kleid — *C.Neeon* Leggings — *Urban Outfitters* Schuhe — *Vintage*

Hut — *Rieke Feuerstein* Hemd & Schal — *Holland Esquire* Hose — *Raf Simmons* Gürtel — *Wood Wood* Schuhe — *Filippa K.*

MODE-INTERVIEW: *BARBARA VINKEN*

»Man könnte von einer Restauration des Eleganz-Ideals sprechen …«

Barbara Vinkens Buch »Mode nach der Mode – Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts« (1993) gilt als eines der wenigen Standardwerke der Modetheorie. In ihm untersuchte die Literaturwissenschaftlerin, die seit 2004 als Professorin in München lehrt, die Rhetorik der Kleider von Comme des Garçons bis Lagerfeld und beschrieb das Ende der klassischen Haute Couture. Ihr Interesse am Thema ist ungebrochen: Am Rande der Bremer Modetagung »Out of Order«, bei der sie im Januar einen Vortrag hielt, teilte Vinken ihre Beobachtungen über die Mode zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit. Ein Gespräch über anfallartigen Markenfetischismus für die Massen, neuen Konformismus und die Verschiebung vom Unterschied der Geschlechter zu dem der Klasse.

INTERVIEW: PHILIPP EKARDT UND JAN KEDVES **FOTOS:** DOMINIK GIGLER

Frau Vinken, wie kommt es, dass Sie sich als Romanistin mit Mode befassen?

Das hat zwei Gründe, oder eigentlich drei. Der erste ist, dass Frankreich jahrhundertelang das Land der Mode war. Bis in die achtziger Jahre hinein war Paris völlig unbestritten die Hauptstadt der Mode. Im 17. und 18. Jahrhundert galt der französische Hof als der Ort, an dem die Mode stattfand. Wer sich als Romanistin mit der Literatur und Kultur Frankreichs beschäftigt, muss sich also im Grunde auch mit Mode beschäftigen. Der zweite Grund ist, dass Mode mich als Literaturwissenschaftlerin fasziniert, weil ich finde, dass man Kleider wie Gedichte lesen kann.

Wie meinen Sie das?

Mode wird von der Wissenschaft in der Regel nur unter soziologischen Aspekten betrachtet. Ich fand es wichtig, davon mal wegzukommen und zu einer ästhetischen Modebetrachtung zu finden. Man könnte auch sagen: zu einer formalistischen Modebetrachtung. Die Dinge, mit denen ich mich in der Literaturwissenschaft täglich beschäftige – Horizontdurchbrechung, Konnotation, Assoziation, Intertextualität und so weiter –, kann man auch an Kleidern sehr gut untersuchen. Das hatte, bevor ich mein Buch »Mode nach der Mode« schrieb, noch niemand systematisch gemacht. Der Link ist also eigentlich: Text – Textur – Textil. Und das klappt gut. Der dritte Punkt ist, dass ich Kleider einfach liebe. Ein ganz banaler, emotionaler Grund.

Letzteres merkt man deutlich in »Mode nach der Mode«, in dem Sie mit dem Wissen der Literaturwissenschaft keine Textsemiologie betreiben, sondern beispielsweise ein Abendkleid von Comme des Garçons mit einem sehr elaborierten Mode-Vokabular ausführlich beschreiben. Sie verstehen sehr viel von Schnittmustern, davon, wie Säume genäht werden etc.

Ja, dieses Wissen habe ich mir angeeignet, genauso wie das entsprechende Vokabular.

Durch eine Mode-Ausbildung? Oder durch familiäre Vorprägung?

Ein bisschen familiäre Vorprägung ist tatsächlich dabei: Meine Mutter hat als Designerin gearbeitet. Sie entwarf Strümpfe, damals im Rheinland für die KuAG in Waldniel. Da gab es noch massenweise Textilfabriken, die inzwischen alle eingegangen sind. Für diese Fabriken hat meine Mutter entworfen.

Sie haben gerade von Paris als Modehaupt-

stadt in der Vergangenheitsform gesprochen. »Mode nach der Mode« stellt den Versuch dar, diesen Übergang zu analysieren, also das Ende der Haute-Couture-Periode zu beschreiben. Deren Zeit war in den achtziger Jahren durch den Siegeszug von Designern wie Comme des Garçons oder Martin Margiela, die dekonstruktive Methoden anwandten, vorbei. Können Sie sagen, wo wir uns heute, über zwanzig Jahre später, befinden?

Man könnte tatsächlich sagen, dass wir mittlerweile im Zeitalter nach der ›Mode nach der Mode‹ angekommen sind. Und zwar in doppelter Hinsicht. Einerseits ist seit einiger Zeit wieder eine starke Renaissance von Paris als Modehauptstadt zu beobachten. Zum anderen gibt momentan eine Art von Mode den Ton an, die zwar die zersetzenden, ironischen Tendenzen, die Comme des Garçons oder Martin Margiela auszeichneten, mit einbaut, aber gleichzeitig auch wieder verstärkt auf Eleganz und klassische Körperkonturierung setzt. Wenn man sich zum Beispiel die Kollektionen anschaut, die Nicolas Ghesquière für Balenciaga entwirft, oder Alber Elbaz' bejubelte Kleider für Lanvin, dann wird deutlich, dass es in ihnen auch um eine Restauration der französischen, kontinentalen Idee davon geht, was Mode ist. Elbaz und Ghesquière, aber auch Häuser wie Chloé oder Givenchy, integrieren auf sehr raffinierte Weise rhetorische Figuren, die von der radikalen Mode der Achtziger erfunden wurden – offene Säume, Asymmetrie, Betonung der Schließen usw. Sie legen also wie die ›Mode nach der Mode‹ all das offen, was früher in der Haute Couture versteckt wurde. Aber diese Tendenzen sind bei ihnen schon wieder zurückgenommen, sie haben längst nicht mehr die Radikalität, die sie bei Rei Kawakubo oder Margiela hatten. Insofern würde ich von einer Restauration des Eleganz-Ideals sprechen.

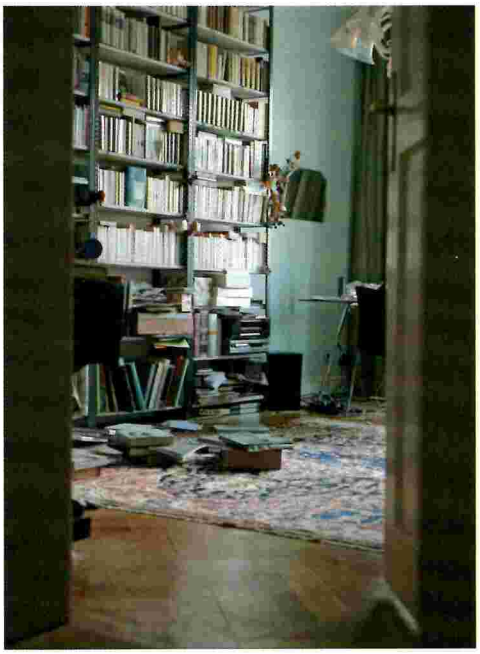
Dazu passt, dass Nicolas Ghesquière gerne dafür gefeiert wird, dass er ein ›echter Schneider‹ ist – während ›Schneidern‹ heute ja längst nicht mehr der einzige Weg ist, um erfolgreicher Designer zu werden.

Das stimmt. Wobei auch die Couturiers der ›Mode nach der Mode‹ wie Kawakubo oder Margiela immer betont haben, dass sie Schneider sind. Aber das, was sie geschneidert haben, hatte natürlich eine ganz andere Art von Ironie und Aggression.

Was bedeutet es, dass Martin Margiela sich nun vollständig von seinem Label Maison Martin Margiela verabschiedet und es ganz der Diesel-Gruppe überlassen hat?

Das ist ein Trend, der sich überall beobachten lässt. Margiela, Helmut Lang, Jil Sander, das sind alles Leute, die ihre eigenen Sachen eine Zeitlang sehr kreativ und bewundernswert gemacht haben. Aber ab einem bestimmten Punkt ist eine Idee abgeschlossen. Danach kann eigentlich nichts mehr kommen. Vor allem bei Margiela konnte man das sehr gut sehen. Und Helmut Lang sagt ja tatsächlich von sich, dass ihn Mode irgendwann nicht mehr so interessierte und er stattdessen lieber Kunst machen wollte. Jil Sander sagt das nicht, ihr Kampf mit Prada war sehr viel härter. Aber in allen Fällen kann man sagen, dass da eine innere Logik an ihr Ende gelangt war. Also haben sie verkauft. An Großunternehmen. Zum anderen kann man in diesen Übernahmen sicher auch eine Bündelung des Kapitals und einen Verlust an Kreativität sehen. Der überwältigenden Integrationskraft des Marktes scheint nichts mehr standzuhalten.

»Männermode, die offensiv das Erotische markiert, ist heute immer noch nicht Mainstream.«



Würden Sie zustimmen, dass die Mode der letzten Dekade vor allem durch einen sehr starken Bezug auf die Stile von Subkulturen bestimmt war? Hedi Slimane ist hier vielleicht das paradigmatische Beispiel.

Eigentlich nicht, denn diese Idee ist schon sehr alt. Sie gab es schon bei Chanel. Chanel nahm Baumwoll-Feinripp, also billigstes Arbeitermaterial, um daraus große Mode zu machen. Diese Brechung und Dissonanz, die sich dadurch erzielen lässt, dass man Stoffe aus der Streetwear und etwa aus den proletarischen Schichten nimmt und diese nobilitiert, oder andersherum edle Materialien abwertet, waren der Haute Couture von vornherein mitgegeben. Das fing nicht erst – wie so oft behauptet wird – in den sechziger Jahren mit Yves Saint Laurent an. Man könnte sogar sagen, dass das Aufgreifen der Streetwear in der Haute Couture mit Yves Saint Laurent schon abgeschlossen war – auch wenn Vivienne Westwood darin später natürlich noch einmal sehr stark wurde.

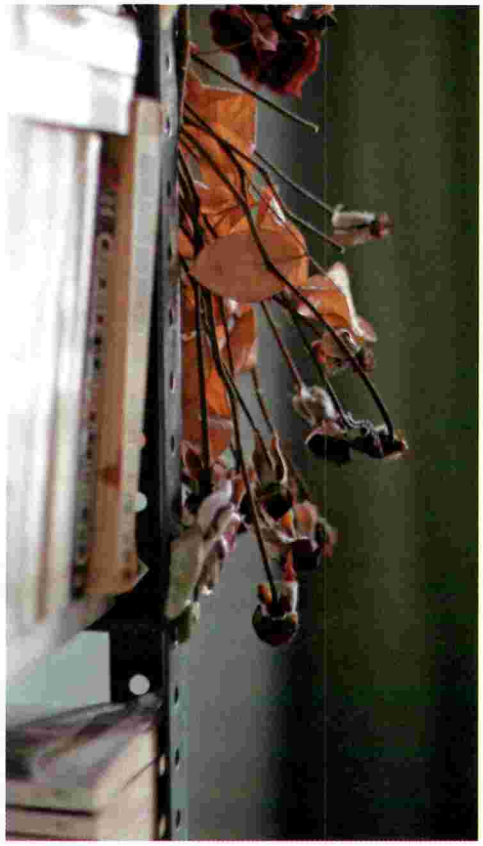
Geht es heute in der Mode – wie in der klassischen Haute Couture und auch der ›Mode nach der Mode‹ – eigentlich noch um Geschlechterverhältnisse? Oder ist der Fakt, dass in den letzten Jahren Menswear-Designer wie Tom Ford oder Hedi Slimane viel profiliertere Impulse setzten, nicht ein Anzeichen dafür, dass Männer inzwischen genauso selbstverständlich Objekte der Mode sein können wie Frauen?

Das ist eine schwierige Frage. Wenn die bürgerliche Mode zwischen weiblicher als markierter erotischer Mode und männlicher als nicht-markierter erotischer Mode unterscheidet, zeigen die sehr viel stärker in den Vordergrund tretende Homosexuellenkultur und das Phänomen des Metrosexuellen sicher an, dass die Verhältnisse viel fließender geworden sind. Männermode, die offensiv das Erotische markiert, ist zwar immer noch nicht Mainstream. Aber sie ist doch sehr viel sichtbarer und prominenter als früher. Karl Lagerfeld hat jetzt auch mit dem Model Baptiste Giabiconi eine männliche Muse – was von ihm natürlich entsprechend inszeniert wird. Lagerfeld hat für so etwas ja immer ein gutes Händchen.

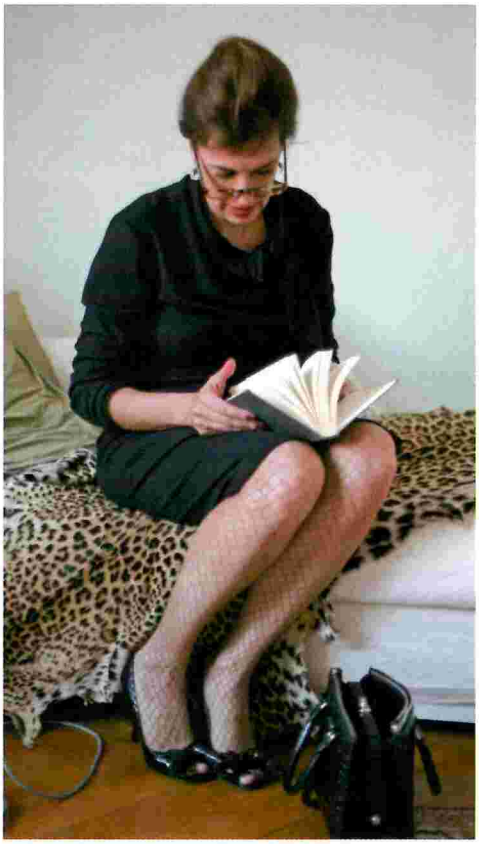
In »Mode nach der Mode« weisen Sie darauf hin, dass die Mode überhaupt erst zur Mode im heutigen Sinne wurde, nachdem 1793 im Sinne Rousseaus ein Hosenverbot für Frauen verhängt wurde und Männer sich nicht mehr aufdressen durften. Mode war fortan nur noch eine Sache der Frauen.

Ja, ich habe die Mode als ein postfeudales Phänomen beschrieben – insofern, als dass nach der Französischen Revolution die Frauen der erstarkten Bürgerschicht die erotische Ausstellung des Adels übernahmen, während die Erotik der Männer fortan unmarkiert

THE ART OF FASHION
DOUBLE-FACE
FASHION ZEITGEIST
BERG



»Lanvin bringt den militärisch sportlichen Reißverschluss und die absolut funktionslose, ornamentale Rüsche in ein intelligentes und witziges Zwiegespräch.«



bleiben musste. Das war eine grundsätzliche Umwälzung. Denn vorher prunkten in der Mode die Männer wie die Frauen mit ihren Reizen. Die Ausstellung des männlichen Beins war zentral.

Die muskulöse Männerwade als Symbol von Kraft und Potenz?

Genau. Das männliche Bein wurde in dünnen Seidenstrümpfen reizvoll zur Schau gestellt, höher als jeder Minirock. Oder denken Sie an die Schamkapseln in der barocken Mode. Das männliche Geschlecht wurde damals genauso wie das Bein als extremes erotisches Signal unterstrichen. Das passierte in der bürgerlichen Mode nicht mehr. Da fiel diese Unterstreichung des männlichen Körpers weg und wurde ganz auf die Frau verlagert. Vielleicht war die Wiedereinführung der Schamkapsel bei Gaultier in dieser Hinsicht eine Wende – auch wenn sie natürlich ein Witz war.

Wenn heute der männliche Körper in der Mode wieder stärker erotisiert wird, heißt das aber nicht, dass wir wieder in feudalen Zeiten leben?

Nein, das heißt es natürlich nicht. In feudalen Zeiten ist die Hauptdifferenz auch nicht wie in bürgerlichen das Geschlecht, ›männlich‹ oder ›weiblich‹, sondern es sind Klassengrenzen, die die Menschen trennen: Adel versus Nichtadelige, Oberschicht gegen Unterschicht. Und wie es aussieht, nähern wir uns diesen Zeiten vielleicht doch wieder an, also einer Gesellschaft, in der Klasse und Abstammung wichtiger sind als das Geschlecht. Zumindest haben wir ja heute auch wieder richtige Raubritter wie im Mittelalter, mit dem Gesetz auf ihrer Seite.

Können Sie als Romanistin sagen, was eigentlich aus dem Moderoman geworden ist? Im 19. Jahrhundert gab es eine ganze Tradition des Moderomans, in der nicht zuletzt Flauberts »Madame Bovary« steht.

Das ist eine gute Frage. Da sehe ich heute nicht viel Vergleichbares. Wer zum Beispiel viel über Mode in seinen Romanen schreibt, ist Thomas Meinecke. Er beschreibt Kleidung sehr genau. Aber ansonsten? In Elke Naters' »Königinnen« ging es vor zehn Jahren um Handtaschen...

Hat möglicherweise die Celebrity-Kultur den Moderoman abgelöst? Funktioniert nicht beispielsweise Victoria Beckham mit ihren gesammelten Vergrößerungen und Verkleinerungen und dem ganzen Leiden daran, wie ein Model aussehen zu wollen, wie ein Real-Life-Moderoman?

Bei dem Celebrity-Ding bin ich mir nicht sicher, ob der Einfluss auf die Mode nicht maßlos überschätzt wird. Es gab schon immer Stilikonen. Sissi war eine Stilikone, Marie-Antoinette, Jackie Kennedy auch. Die haben sich auch nicht selbst eingekleidet: Sie wurden eingekleidet, so wie heute Victoria Beckham und Co. von Designern ausgestattet werden. Insofern zieht auch diese Unterscheidung nicht, die ›alten‹ Stilikonen hätten ihren Stil selbst geprägt, während Celebrities heute nur noch das tragen, was ihnen in die Hand gedrückt wird. Das narzisstische Moment wird heute aber sicherlich dadurch verstärkt, dass man die Celebrities immer gleich sieht, dass es von allem, was sie machen, immer sofort Fotos und Videos gibt. Insofern könnte man sagen: Die Celebrity-Kultur war immer schon da, der Unterschied besteht heute nur in der massenmedialen Dauerberieselung und dadurch in einem größeren narzisstisch abrufbaren Appeal.

In »Mode nach der Mode« haben Sie den Modeschöpfer als ›absolutistischen Herrscher‹ beschrieben, der halbjährlich die modischen Ansagen macht. Gilt dieses saisonale Modediktat in unserem heutigen Zeitalter der Style-Blogs noch?

Man könnte tatsächlich denken, dass das Modediktat passé ist und viele Stile heute parallel laufen, dass wir also, was unsere Auswahl angeht, von einer saisonalen Synchronität in die Vertikalität unserer eigenen Kleiderschränke gewechselt sind. Mein Ge-

fühl ist aber, dass es im Moment wieder ins Gegenteil umschlägt und man wieder viel stärker saisonalen Trends folgt. Zum Beispiel die Farbe Lila. Ist Ihnen aufgefallen, dass in dieser Wintersaison wirklich alle Lila getragen haben – auch die Männer? Meiner Beobachtung nach gab es im Straßenbild noch nie so einen starken Jahrestrend. Und der ist jetzt schon wieder vorbei, im Frühjahr wird keiner mehr Lila sehen können. Oder die Rüsche. Das hat sicher auch damit zu tun, dass es unmodern geworden ist, sich jahrelang in einem klar erkennbaren Stil eines bestimmten Designers zu kleiden. Vor zehn Jahren trugen viele Leute ausschließlich Comme des Garçons. Solche ›artsy‹ Mode ist inzwischen out. Heute kleidet man sich wieder saisonaler und damit konformer, das heißt aber andererseits auch, dass keine Designernamen mehr besonders herausragen.

Wie würden Sie den Trend zum Cross-Branding bewerten? Karl Lagerfeld hat für H&M designt, genauso Comme des Garçons – zwei antagonistische Modepositionen, vereint im Cross-Branding.

Ja, das hat es früher in dieser Form nicht gegeben. Zunächst einmal kann man sagen, dass H&M auf einer primitiveren Stufe die Verfahren nachmacht, die von Lagerfeld entwickelt worden sind. Und dann haben sie sich das Original nachher eingekauft. Eine fast perverse Strategie. Im Prinzip sind diese Designer-Kooperationen eine Art Guerilla-Konzept: Die Kollektionen gibt es nur ganz kurz, in sehr kleinen Stückzahlen, und die Läden werden dann fast zusammengetreten. Die Begehrlichkeit wird auf ein absolutes Maximum gesteigert, aber nicht mehr durch Geld – alle können es sich plötzlich leisten –, sondern durch körperliche Gewalt oder Geduld. Einerseits ist es also eine Demokratisierung des Luxus, in dem Sinne, dass es keine Exklusion mehr gibt, andererseits bewirkt es eine anfallsartige Steigerung des Begehrens nach dem fetischisierten Produkt. Interessanterweise scheint das sogar zu funktionieren, wenn die Designer gar nicht so bekannt sind. Zum Beispiel dürfte Sonia Rykiel in Deutschland nicht allzu vielen Leuten ein Begriff gewesen sein. Seitdem sie Dessous für H&M designt hat und damit flächendeckend über unsere Städte tapeziert war, kennt man sie republikweit. Die schlimmsten Zustände müssen geherrscht haben, als im November die Jimmy-Choo-Kollektion in die H&M-Filialen kam. Da sollen sich die Leute tatsächlich geschlagen haben.

Welche Designer finden Sie persönlich momentan am interessantesten?

Ich finde Lanvin sehr schön, da habe ich durchaus einen restaurativen Hang. Alber Elbaz' Entwürfe haben etwas Leichtes, Elegantes, einen Hauch von Nostalgie. Obwohl ich intellektuell die Schwäche sehe, hat das für mich ästhetisch etwas völlig Einnehmendes.

Können Sie es an einem Beispiel festmachen?

Ja, ich habe mir vor kurzem für einen Vortrag über Mode ein Cocktailkleid aus der Lanvin-Kollektion dieses Winters angesehen. In ihm treffen sich zwei Markenzeichen: zum einen ein dicker, sportlicher Reißverschluss, zum anderen eine Rüsche. Der Reißverschluss ist die Signatur von Alber Elbaz. Er verwendet ihn auch in Cocktail- und Tüllkleidern. Damit wechselt der Reißverschluss von einem rein funktionalen Moment in ein auch ornamentales Moment. Aber dieses Ornament, das ja eher militärisch-sportlich konnotiert ist, trägt seine alten Bedeutungen in den neuen Kontext mit hinein und durchkreuzt damit die üblichen Konnotationen, die man mit einem Cocktailkleid verbindet, das ja als Inbegriff weiblicher Eleganz und sogar Verletzlichkeit für das Gegenteil sportlich-männlicher Funktionalität steht. Der Reißverschluss und die Rüsche werden in dem Kleid in ein intelligentes und witziges Zwiegespräch gebracht. Sie verstärken sich gegenseitig auf eine paradoxe Art oder profilieren sich gegenseitig. Die Rüsche als Emblem des frivol-überflüssigen Elementes in der Mode ist ja absolut funktionslos, sie ist in diesem Zusammenhang reines Ornament. Der Reißverschluss hingegen steht für ein Prinzip der Funktionalität, ohne jeden Schnickschnack. In diesem Kleid wird der Reißverschluss aber durch die Rüsche, die an die Stelle der Leiste tritt, nicht klassisch-unauffällig-elegant verdeckt und somit unsichtbar gemacht, sondern in einer paradoxen Art gleichzeitig verdeckt und betont.

Das besagte Kleid, sagen Sie, ist also ein Beispiel dafür, wie die aktuelle Pariser Mode die rhetorischen Figuren, welche die radikale Mode der Achtziger prägten, einarbeitet – in diesem Fall etwa Ironie?

Ganz genau. Diese Ironie wird in diesem Fall sogar noch verstärkt durch die Wahl des Materials: Das Kleid ist aus einem einfachen, stumpfen Wolljersey geschneidert, in dem man sich so bequem bewegen kann wie in einem Jogging-Anzug oder einem T-Shirt – das kann man normalerweise in einem Abendkleid oder Cocktailkleid nicht. Wir haben hier also ein gleich mehrfach paradoxes Aufeinandertreffen verschiedener Konnotationen. Der Effekt beruht bei diesem Kleid insgesamt auf einer Ästhetisierung des Störfaktors, auf einer Harmonisierung der Dissonanz, die hier auf witzige Art und Weise eine zeitgemäße Eleganz befördert.

KLANG
BAD
2010

Neben der fantastischen Musik von Chri Emily bringen wir die Altmeister des lustv Lärmens heraus: Hans Joachim Irmler - Einheit in handgestalteter Vinyl-Edition Beispiel. Oder das erste Studio-Album cluster seit elf Jahren. Dann kommt bal zweite Album unserer jungen Nufa. Und gibt es da noch das fulminante Doppel-A von: faust.

FM Einheit + Irmler

›No Apologies‹

Klangbad 44LP — bereits erschienen

Cluster

›QUA‹

Klangbad 45CD — soeben erschienen

Vinyl folgt.

Christy & Emily

›No Rest‹

Klangbad 42CD — 5. Februar 2010

Faust

›FAUST IS LAST‹

Klangbad 46 2×CD/LI April 2010

Bald bei KLANGBAD:

NUFA – Klangbad 47CD/LP
BOB RUTMAN – Klangbad 48CD
PHARAOH OVERLOAD – Klangbad 49LP

KLANGBADFESTIVAL: 6.–8. August 2010

Alle Klangbadprodukte, Sonderangebote und mehr in unserem Shop.

www.klangbad.de

klang

PROTEST AM ENDE DER VERWERTUNGSKETTE

Vivienne Westwoods neue Kampagne

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTO:** © 2010 JUERGEN TELLER

Zum zweiten Mal treffen sich Vivienne Westwood und ihre Busenfreundin Pamela Anderson vor der Kamera des deutschen Fotografen Juergen Teller, um die neuste Kollektion der Modeschöpferin vorzustellen – mehr als ein Fashion-Statement?

Pamela Anderson sitzt breitbeinig in einem Terrakottatopf. Über ihrem Busen dehnt sich der Slogan ihres Shirts: »Get a Life!« – Mach was aus deinem Leben. In der Kampagne für die Frühjahr/Sommer-Kollektion 2010 des Hauses Vivienne Westwood tritt Anderson, deren körperliche Attribute sich nicht selten in Berufszuschreibungen wie ›Busenwunder‹ oder ›Superblondine‹ niederschlagen, bereits zum zweiten Mal als Werbe-Ikone für Vivienne Westwood auf. Fotografiert wurde sie von dem ›Starfotografen‹ Jürgen Teller, Spross einer fränkischen Geigenbauerdynastie, der sich seit seiner Übersiedlung nach England 1986 ›Juergen Teller‹ schreibt. Weil Teller der bekannteste deutsche Modefotograf seiner Generation ist (siehe Interview in Spex #314), wird seine Kampagne in diesem Frühjahr nicht nur in diversen Hochglanzmagazinen zu sehen sein, der Steidl-Verlag bringt sie auch als Kunst-Bildband heraus.

Der Starfotograf, die Traumfrau und die Modeveteranin – Teller, Anderson und Westwood sind ein illustres Gespann, und das wissen sie auch. In Tellers Fotos inszenieren sich die drei in einem urbanen Setting aus knallbunten Graffitis und suggestivem Uringeruch und reduzieren sich – Profis, die sie sind – dabei auf einsilbige Klischees: Pamela Denise Anderson, inzwischen 42 Jahre alt, mimt die Sexbombe mit wilder Bettfrisur, die 68-jährige Dame Vivienne Westwood tritt als Hysterikerin vor die Kamera und zerwühlt sich – wie Pam – das orangefarbene Haar, und Teller, Jahrgang 1964, kontrolliert am Auslöser den Kontrollverlust, schreibt sich in die Bilder ein, indem er seine Models stilsicher und beiläufig provokativ in einer vermeintlichen Nicht-Pose einfängt. Jeder spielt hier seine Rolle, und damit könnte man sich zufrieden geben, wäre da nicht noch der Positionswechsel, den die Protagonisten hinter der Fotokulisse vollziehen – ein Bäumchen-wechsel-

dich-Spiel aus professioneller, künstlerischer, politischer und privater Perspektive.

Westwoods, Andersons und Tellers offensichtlichste Gemeinsamkeit ist natürlich, dass sie alle die Provokation lieben. Nicht unbedingt, um die Leute absichtlich vor den Kopf zu stoßen – es handelt sich eher um selbstverliebte (Teller), kindlich-naive (Anderson) oder auch pädagogische (Westwood) Provokation. Diese geht Hand in Hand mit einem Hang zur Selbstinszenierung, Sexualisierung und zum Exhibitionismus. Auf dieser Ebene lässt sich zu einer gemeinsamen Rhetorik in der Bildsprache finden, die den Erwartungen und Konventionen des ›guten Geschmacks‹ mit hoher Wahrscheinlichkeit widerspricht. 2009 traf die Dreierkonstellation zum ersten Mal im Rahmen einer Anzeigenkampagne für Westwood aufeinander, die Juergen Teller in einem Trailerpark nahe Los Angeles – Andersons damaliger Wahlwohnsitz – am Tag der Präsidentschaftswahlen schoss. Ein Foto zeigte Westwood und Anderson im Waschsalon. Ihre Gesichter, von Haaren verdeckt, waren zwar nicht zu sehen, Pams Höschen aber schon – die Ironie war nicht zu übersehen, sind doch beide Damen bekannt für ihre Unten-ohne-Auftritte.

Angesichts solcher Aufnahmen gaben sich Boulevard-Presse und Feuilleton im Herbst 2008 amüsiert und überrascht. Während Westwood und Teller bereits länger als eine Saison kooperierten, war die Skepsis doch groß, als Westwood Pamela Anderson zu ihrer neuen Muse erkor. Letztlich lag Westwoods Entscheidung aber nur auf konsequenter Linie mit dem Geist des ›Radical Chic‹, der ihre Karriere vor vierzig Jahren eingeleitet hatte: Westwood ironisiert Prototypen und brüskiert mit Sexappeal und Witz. 2008 castete sie Roma als Laienmodelle für ihre »Tolerance«-Show in Mailand und ließ Goldzähne und aggressive Gesten – die stereotypen Merkmale der ›Zigeuner‹ – betont auf die Intoleranz des italienischen Laufstegpublikums treffen. Ähnliches wird Westwood mit der Verpflichtung Pamela Andersons im Sinn gehabt haben. Wenn Anderson wie 2009 bei einer Westwood-Modenschau die narbengezeichnete Brust entblößt, dann hinterlässt das Spuren im bürgerlichen Lager. Frauen schämen sich fremd, und auch Männer legen gewiss nicht viel Wert darauf, daran erinnert zu werden, dass Pams Brüste nicht ganz ohne Hilfe so prall gen Himmel schauen. Klassisch verkaufsfördernd sind Andersons Argumente in Bezug auf hochpreisige High-Fashion jedenfalls wohl kaum.

Westwood hat gelernt, dass ihre vor Ideen nur so sprühende Rebellion der frühen Jahre vom Mainstream geschluckt wurde, bevor sie ein wirklich radikales Umdenken auslösen konnte. Das gilt für das Temporary-Store-Konzept, das sie in den siebziger Jahren mit Malcolm McLaren in der King's Road erprobte (»Sex«, »Seditionairies« etc.), vor allem aber für ihre Protest-Slogan-Shirts: Heute trägt jeder Depp seine Einstellung zum Leben auf der Brust, egal wie banal sie ausfällt – und wechselnde Guerilla-Store-Konzepte generieren dazu die künstlich gesteigerte Nachfrage. Wenn Marketing und Trendscouts also die kreative Energie in den Mainstream umleiten, dann speist Vivienne Westwood das System heute nicht mehr mit ihrer Kreativität, sondern zapft es am Ende der Verwertungskette an und deutet die systemgeborenen Bilder einfach um. So ist Pamela Anderson nicht zuletzt eine ironische, wenn nicht sogar ikonoklastische Antwort auf die Celebrity-Models, mit denen andere Designer ihre Kampagnen schmücken – die taffe Madonna für Louis Vuitton, die häusliche Katie Holmes für Miu Miu, die bezaubernde Emma Watson für Burberry.

Wo die Arbeitsbeziehung zwischen den ungleichen Frauen für Westwood also ein politisches Statement darstellt, funktioniert sie für Anderson als kostenlose Imagekampagne. »Früher war ich Softporno, heute bin ich ein Kunstobjekt«, verkündete sie 2009 nach einer Westwood-Show gegenüber der Sunday Times. Als rehabilitiert gilt das selbsternannte Kunstobjekt bei Feministinnen deshalb noch lange nicht. Westwood hingegen sieht in Pamela Anderson eine unabhängige, aufrichtige und selbstbewusste Frau, die ihren Weg geht. »Pamela ist sehr intelligent. Ich kann gut mit ihr reden. Ich muss ihr nicht erst alles erklären, sie versteht mich auch so«, schwärmte sie in derselben Zeitung.

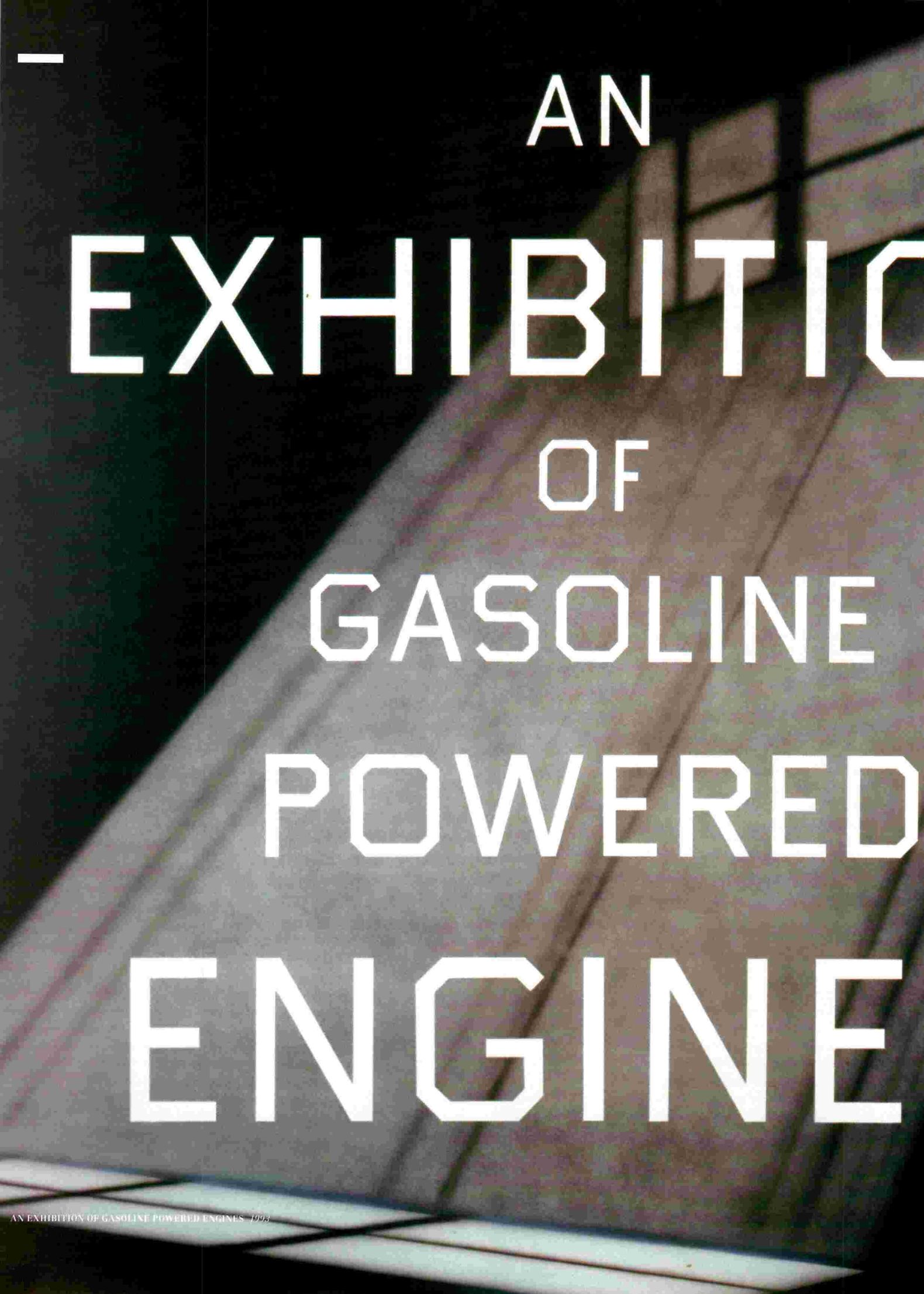
Einverständnis, und hier kommen wir zur Besonderheit der neuen Kampagne, herrscht zwischen Westwood und Anderson auch in Sachen Umweltschutz. Anderson engagiert sich seit Jahren für die Tierschutzorganisation PETA, und Westwood tritt immer häufiger als energische Klima- und Naturschutzaktivistin auf. Dabei mutiert die Modeschöpferin gerne mal zur Öko-Fee im lindgrünen Tüllkleidchen, um in einer Videobotschaft für Prinz Charles' Regenwaldprojekt zu bekunden: »I love frogs. There was one in my garden the other day...«, und zu schließen: »By saving a tree you save a life.«

Während andere Modehäuser (Diane von Fürstenberg, Yves Saint Laurent und besonders Stella McCartney) seit geraumer Zeit ohne großes Aufsehen ihre Kollektionen um eine Öko-Fashion-Linie erweitert haben und auf Biobaumwolle, recycelbare Textilien und fairen Handel umstellen, scheint Westwood dem Ernst der Sache jedoch eher mit den Mitteln der Übertreibung und Ironie beikommen zu wollen: In der Kampagne setzt sie sich und die anderen kriegerisch mit Theaterschminke bemalten Models vor Tellers Linse als Dschungelcamp-Horde nebst Götzenbildern in Szene und heftet ihren Entwürfen in Klarsichtfolie eingeschweißte und mit Sicherheitsnadeln angepinnte Öko-Parolen wie »Loyalty to Gaia« an. Was damit bezweckt werden soll, wo das Thema Nachhaltigkeit doch längst in der Gesellschaft angekommen ist, bleibt unklar. Handlungsperspektiven jedenfalls bietet Westwood keine, außer: »Buy something great and don't keep on buying. If you can afford it, make it last.« Und: »You have the choice.« Sicher, laut Werbung hat jeder Mensch ständig die Wahl.

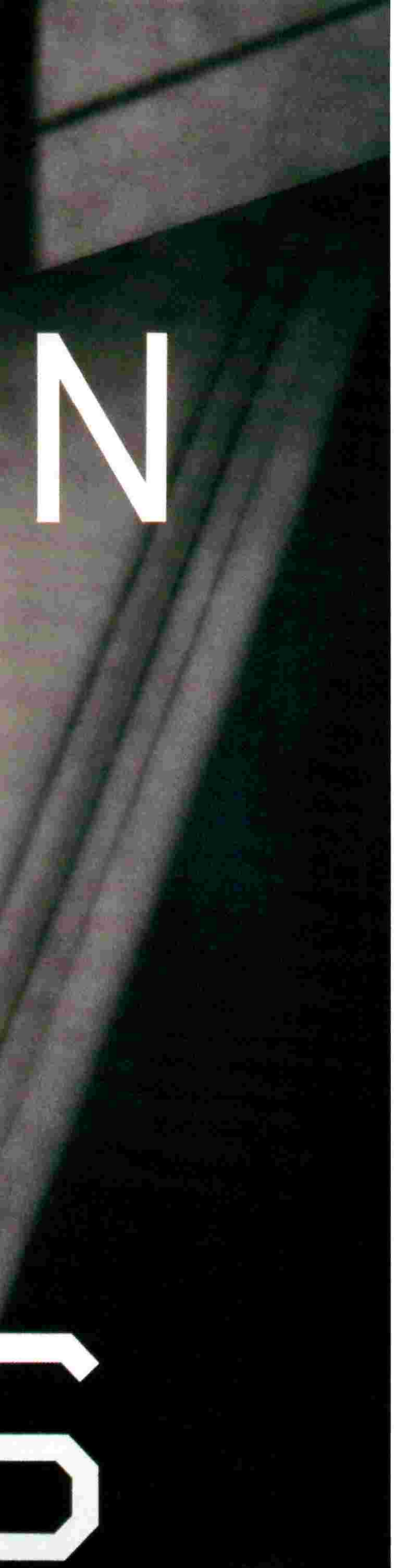
Handlungsperspektiven bietet Westwood keine, außer: »Buy something great and don't keep on buying.«

Bleibt also der interessantere Aspekt der ›freundschaftlichen Beziehung‹, die sich in der neuen Kampagne widerspiegelt. Anderson und Westwood können sich leiden, das Private wird zum eigensinnigen Bestandteil einer Verkaufsstrategie; die Grenzen zwischen Kunst, Konsum und Fotoalbum verschwimmen. Auch Teller ist routinierter Teil des Ganzen. Die Faszination, die von seinen Bildern ausgeht, rühre von der temporären Seelenverwandtschaft her, die er mit seinen Modellen während eines Shootings verspüre, erklärt er immer wieder.

Ein ›Schnappschuss‹ aus Tellers Fotoserie für die Westwood-Kampagne 2009 steht exemplarisch für diese persönliche Note. Er zeigt Westwood und Anderson vor einem Flachbildfernsehschirm während der Bekanntgabe der Ergebnisse zur Wahl des US-Präsidenten. Die beiden Frauen reißen jubelnd die Arme in die Luft: Barack Obama hat die Wahl gewonnen. Solche Glücksgriffe können nicht darüber hinwegtäuschen, dass es schon immer Tellers Aufgabe als Werbefotograf war, die Oberfläche von Luxusartikeln mit dem Raureif des Authentischen zu überziehen – auch das ist ein Verkaufsargument, selbst wenn die meisten Kritiker meinen, Teller habe der Modefotografie den Schleier der Perfektion und des Glamours vom Gesicht gerissen.



AN EXHIBITION OF GASOLINE POWERED ENGINES *1993*



FRAGEN SIE EINEN PSYCHIATER!

Ed Ruscha

Seit fünfzig Jahren malt der in Los Angeles lebende Maler Ed Ruscha verstörend schöne Bilder in denen ohne jede Nostalgie das Echo der Stummfilmära und alter Jazzmusik nachhallt. Mit immer wieder kryptischen Satzfetzen, die er zum Zwecke der Unterscheidbarkeit seiner Werke von denen anderer in einer selbst entworfenen Schrift über seine Bilder malt, schuf der heute 73-Jährige eine Poesie der Leere. Eine große Retrospektive im Münchener Haus der Kunst zeigt jetzt Bilder aus fünf Jahrzehnten.

INTERVIEW: MAX DAX **BILDER:** ED RUSCHA, © HAYWARD GALLERY / SOUTHBANK CENTRE 2009

Mr. Ruscha, Sie gelten als visueller Chronist der Stadt Los Angeles. Wie steht es um Ihre Gefühle zu der Stadt?

Ich liebe und ich hasse diesen Moloch.

Warum hassen Sie Los Angeles?

Die Stadt zieht einem die Energie aus den Knochen. Manchmal denke ich, dass an diesem Ort einfach zu viele Menschen leben!

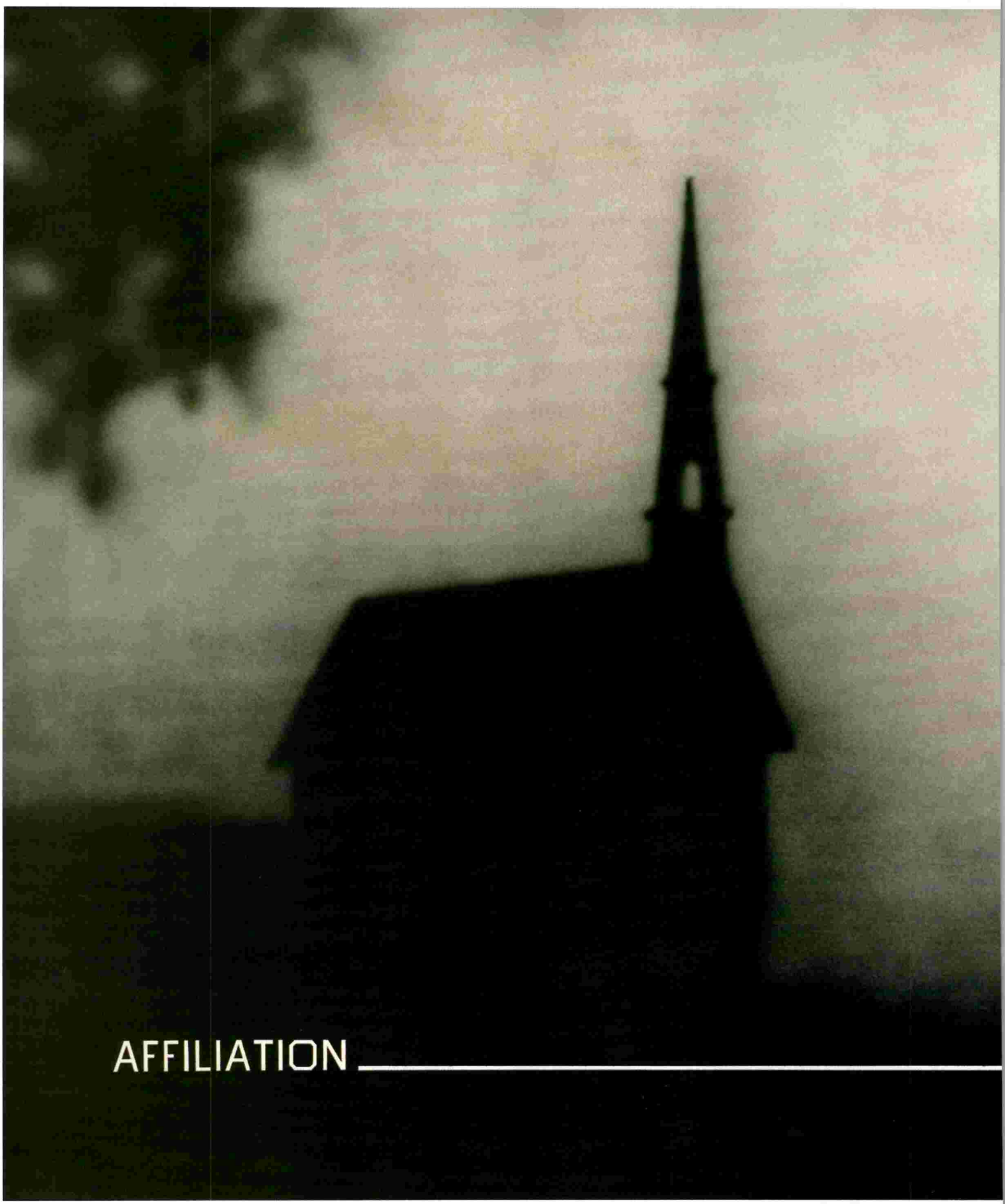
Und was lieben Sie an der Stadt?

Dass ich nur zweieinhalb bis drei Stunden mit dem Auto brauche, um in die Wüste zu fahren und dann der einzige Mensch weit und breit zu sein. Diese totale Einsamkeit! Schon die Autofahrt dorthin kann großartig sein, alleine im Auto, auf den breiten Freeways, die auf Stelzen über die Stadt gespannt sind.

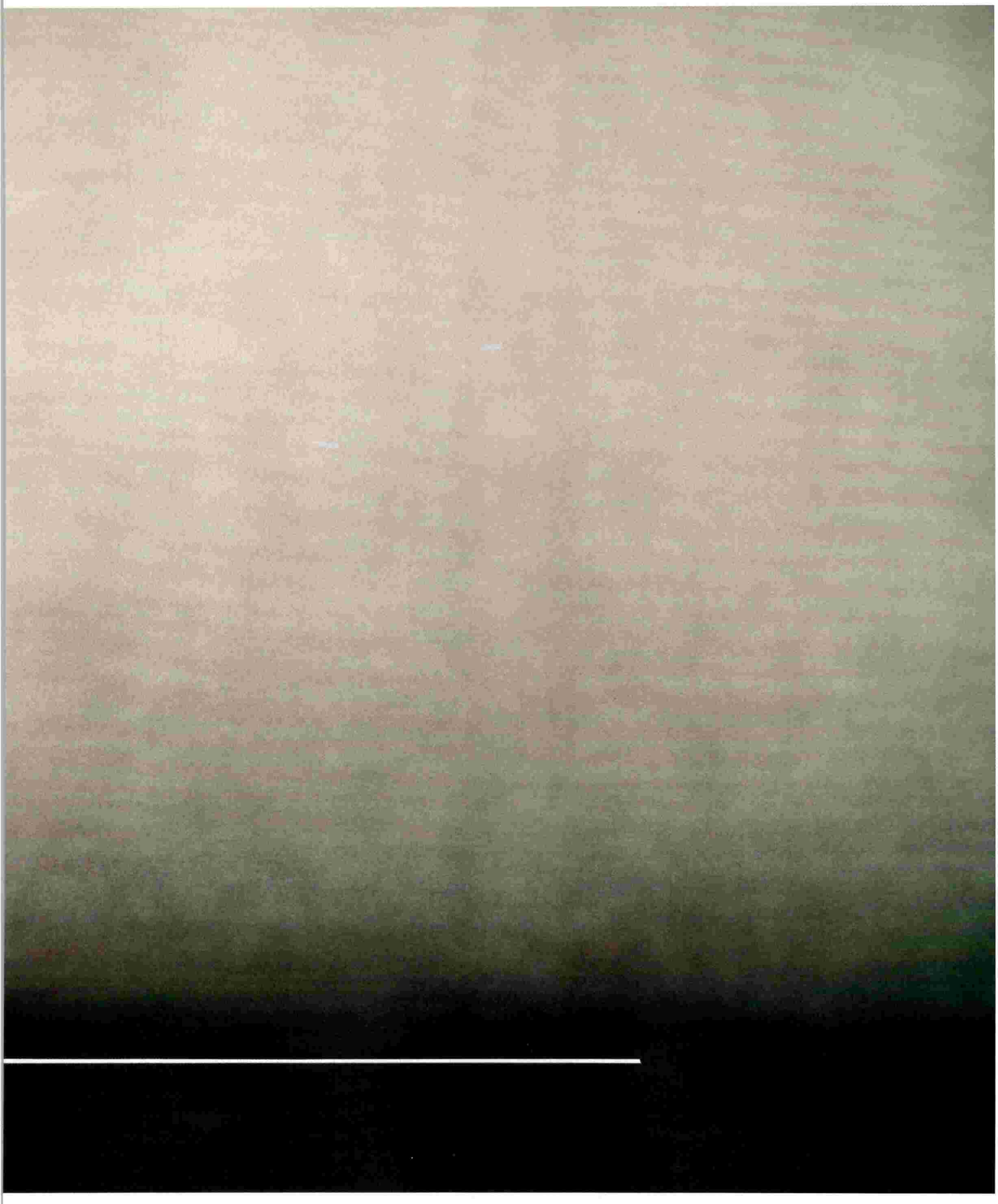
Der Autor James Ellroy hat ein Grußwort zu Ihrem neuen Katalog »50 Years of Painting« geschrieben. Er schreibt, Sie hätten Los Angeles auf der Leinwand neu erfunden und somit neu gebaut.

Die Stadt Los Angeles, die in meinen Bildern zu sehen ist, entspricht nicht dem tatsächlich existierenden Ort, sondern stellt eine Überhöhung desselben dar. Es gibt diesen Song von Tom Waits, in welchem er beschreibt, wie er in der Nachbarwohnung ein lautes Hämmern hört: »What's he building in there?«, singt Waits in dem Song immer wieder. Vielleicht habe ich Los Angeles in diesem Sinne neu erfunden – in der Nebenwohnung, an der Staffelei. Dass sich L.A. für eine Neuerfindung geradezu anbietet, liegt dabei auf der Hand: Die Stadt ist Projektionsfläche wie vielleicht sonst nur New York oder Paris. Ich liebe keine Straße auf der Welt so sehr wie den Sunset Boulevard. Meine Traumvorstellung von dieser Straße ist gigantisch – und melancholisch. Die Stadt ist so unwirklich, dass man sie eigentlich nur unwirklich wiedergeben oder neu erfinden kann. Das haben vor mir Schriftsteller wie Ellroy, aber auch diverse Filmemacher in den Vierzigern so gemacht – nicht zuletzt Billy Wilder ist in seinem Film »Boulevard der Dämmerung« so verfahren.

Wenn Sie Bilder über Los Angeles malen, übermalen Sie diese stets mit Wörtern, Sätzen, Typografie. Über das Motiv des symmetrischen nächtlichen, von Laternen markierten



AFFILIATION *1987*



Straßennetzes von L.A. schreiben Sie dann in großen Lettern: »WEN OUT FOR CIGRETS N NEVER CAME BACK«. Ist das Poesie?

Ich tue mich schwer mit dem Wort ›Poesie‹. Ich betrachte mein Werk nicht als ›poetisch‹, aber ich wehre mich nicht dagegen, wenn jemand eine poetische Qualität in meinen Bildern erkennt. Verstehen Sie mich nicht falsch: Ich liebe eine bestimmte Sorte von Gedichten, der Begriff ›Poesie‹ ist für mich überaus positiv besetzt. Als Maler bewege ich mich grundsätzlich in einer nonverbalen Ausdrucksform. Man muss auch nicht über Kunst sprechen. Im Zweifelsfalle spricht das Gemälde auf der Leinwand alleine zum Betrachter. Ich habe mich irgendwann dazu entschlossen, mich in meinen Bildern zu Wort zu melden, um lose Enden zusammenzuführen.

Die losen Enden wären dann also das Motiv selbst, die über das Bild gemalte Textbotschaft sowie der Titel des Bildes, der sich oft von dieser unterscheidet.

Ich gehörte nie zu den Malern, die ihre Bilder konzeptuell mit »o.T.« betitelten.

Um es mit einem Beispiel zu belegen: In Ihrem »SIN – WITHOUT« betitelten Gemälde von 1991 ist eine dramatische, über einem ruhigen, schwarzen Ozean ›thronende‹ Sonnenuntergangsstimmung in Schwarzweiß zu sehen. Auf dem Bild können wir das Wort »SIN« lesen – »Sünde«. Das Wort »WITHOUT« hingegen taucht nur im Titel des Bildes auf. Kann man Ihre Bilder im wortwörtlichen Sinne ›lesen‹?

Ja, würde ich sagen, aber anders, als Sie denken! Denn ›sin‹ bedeutet im Spanischen ›ohne‹, also ›without‹. Ich versuche also stets auch zu realisieren, was ein einzelnes Wort für einen Betrachter, der mit einer anderen Muttersprache aufgewachsen ist, bedeuten mag. Ich vermeide damit, dass mein Bild automatisch mit dem Englischen und somit mit einem Verbrechen oder mit einer katholischen Sünde gleichgesetzt wird.

Allerdings verlassen Sie dann doch die Ebene der nonverbalen Ausdrucksform, wenn Sie das Bild selbst, einen im Bild lesbaren Text und seinen Bildtitel miteinander verknüpfen.

Wissen Sie, jeden Morgen merke ich aufs Neue, wie sehr ich die englische Sprache liebe, und dieses Verliebtsein hört nicht auf, wenn ich mich durch den Tag bewege. Andauernd gibt es hier und dort Momente, die meine Aufmerksamkeit fesseln – hier ein Straßenschild, dort ein Billboard, da ein Satz in der Zeitung. Ich befinde mich unentwegt in gespannter Aufmerksamkeit, was mir den Tag über an Sprache begegnen wird, die sich vielleicht, vielleicht auch nicht, in einem meiner Bilder einbauen lässt. Wenn ich dann auf solche Wörter oder Wortkombinationen stoße, die mir etwas bedeuten, und wenn ich sie dann male, dann erweitere ich mir mit diesen gewissermaßen meinen Wortschatz, gebe ihnen ›offiziell‹ für mich eine Gültigkeit. Indem ich ein Wort male, bekommt es für mich eine größere Bedeutung, ich nehme es in meinen Sprachgebrauch auf. Wenn ich ein Wort wie ›SIN‹ male, hebe ich es gewissermaßen auf einen Marmorsockel. Die einfachsten Wörter können durch den Akt des Malens zu besonderen Wörtern werden. Mir bereitet es eine große Freude zu beobachten, wie sich ein kleines Wort im Zuge dieses Prozesses zu etwas Größerem, zu etwas Unantastbarem transformiert.

WEN OUT FOR CIGRETS *1985*

»KUNST FINDET IHR PUBLIKUM VON SELBST, DER KÜNSTLER MUSS ES NICHT SUCHEN.«

Das erinnert an die Regel, die es zu beachten gilt, wenn man als Außenstehender mit einem Mafioso spricht: Sie dürfen Worte nur verwenden, wenn diese zuvor von Ihrem Gegenüber im Laufe des Gesprächs selbst in den Mund genommen wurden. Alles, was unausgesprochen bleibt, hat auch von Ihnen unausgesprochen zu bleiben – Ihr Gegenüber steuert das Gespräch über die Freigabe von Wörtern und somit Themen.

Kunst funktioniert aber anders. Kunst findet ihr Publikum von selbst, es ist nicht Sache des Künstlers, sein Publikum zu verstehen oder dieses zu suchen. Ich versuche, anders als der Mafiaboss, eben nicht zu kommunizieren. Ich lege die Beweggründe, weshalb ich ein Bild auf die ein oder andere Weise male, nicht in meinen Gemälden offen. Ich vergesse mein Publikum geradezu. Ich weiß nicht, wer und wo mein Publikum ist.

Sie sprechen vom autonomen Kunstwerk?

Oh ja. Und trotzdem wird jeder etwas anderes in jedes einzelne Bild von mir hineininterpretieren. Und das ist immer in Ordnung für mich.

Sie haben 1960 als Layouter für die Werbeagentur Carson-Roberts in Los Angeles gearbeitet. Lernt man da nicht zielgerichtetes, zielgruppenorientiertes Arbeiten?

Ich wurde Maler als unmittelbare Reaktion eben gegen dieses zielgerichtete, kommunizierende Arbeiten. Nicht mehr für eine Werbeagentur zu arbeiten erlaubte es mir, viel persönlicher zu arbeiten und nicht mehr von den Entscheidungen oder der Kompromissbereitschaft Dritter abhängig zu sein. In der Werbung tätig zu sein bedeutet stets, mit anderen zu kooperieren und Ausdrucksweisen auszuhandeln, denn es geht immer darum, ein bestimmtes Produkt manipulativ einer zuvor definierten Zielgruppe visuell und verbal näherzubringen. Wenn man so will, muss ich dieser Negativerfahrung dankbar sein, denn erst durch sie wurde mir klar, dass ich, wenn ich als Maler etwas Wertvolles sagen möchte, stets unbedingt persönlich bleiben muss –

oben: **HELL HEAVEN** *1988* *unten:* **SIN – WITHOUT** *1991*

dann darf ich nicht das in der Agentur gelernte Wissen anwenden. Zu wissen, was man ›nicht‹ tun will oder darf, kann sehr hilfreich sein bei der Findung einer eigenen Bildsprache. Von daher schreiben Sie bitte: Ich kommuniziere nicht mit den Menschen. Zumindest nicht mit meinen Bildern. Ich bin lediglich in meiner eigenen Vision gefangen.

Inwiefern kommunizieren Sie ›nicht‹, wenn wir als Beispiel Ihr berühmtes – und wenn man so will: sehr poetisches – Bild mit dem Titel »Brother, Sister« aus dem Jahr 1987 nehmen, auf dem zwei große Segelschiffe zu sehen sind. Keine Typografie findet sich auf diesem schwarzweißen Bild, statt den gemalten Wörtern ›Brother‹ und ›Sister‹ gibt es zwei weiße Balken als deren Platzhalter.

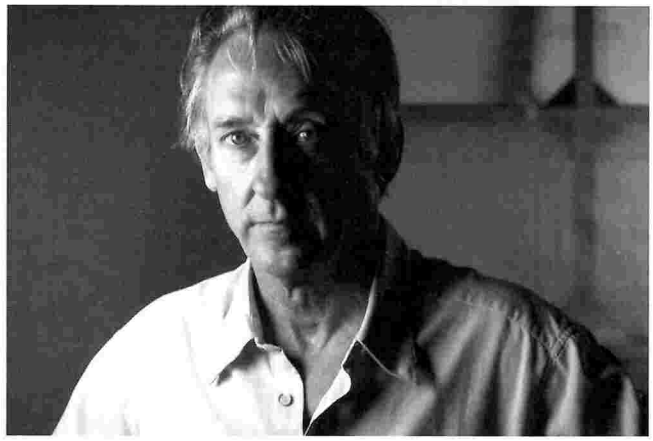
Es gibt noch ein zweites Bild aus der Zeit mit dem Titel »Man, Wife«. Auch hier verzichtete ich auf Schrift, beließ es bei weißen Rechtecken als Platzhalter. Diese Bilder wirkten rein visuell auf mich. Erst als ich sie fertiggestellt hatte, suchte ich nach einem Titel. Und ganz ehrlich: Ich kann Ihnen gar nicht genau begründen, warum ich die beiden Schiffe über den Titel in eine solche Verwandtschaftsbeziehung gesetzt habe. Aber es passte – aus einer ganz persönlichen Sicht heraus. Fragen Sie einen Psychiater, was das zu bedeuten hat.

Immerhin erleichtern Bildtitel Ihnen und anderen das Archivieren.

Unbedingt, ja. Sie sind wichtige Erweiterungen eines jeden Bildes. Titel leben, sie helfen, ein Gesamtwerk auch intuitiv zu archivieren. Und sie sind nicht zuletzt wichtig, weil sie enorm dabei helfen, ein Werk zu beschreiben. Im Idealfalle bereichert ein gelungener Titel ein Bild. Und trotzdem passiert es mir gelegentlich, dass ein Bild unbetitelt bleibt.

Oft greifen Sie auf ähnliche Motive zurück – dramatische Wolken, Tankstellen, das nächtliche Los Angeles als Lichtermeer –, aber Sie verleihen jedem dieser ähnlichen Bilder eine neue Bedeutung, indem Sie es neu betiteln.

Ja, aber die eigentliche Bedeutung jedes meiner Bilder ist vor allem die Komposition, die Bildaufteilung, daher auch die vielen Experimente mit extremen Bildproportionen, wenn Bilder von mir etwa wie ein Streifen mehrere Meter in die Breite gehen. Die dramatischen Wolken sind Bestandteil der Komposition, aber nicht das Thema. Und doch kann ich Ihnen genau sagen, wofür diese Wolken für mich stehen, nämlich für Violinen. Die Wolken sind für mich wie Übersetzungen von Musik ins Visuelle. Und das Visuelle und das Musikalische zusammengenommen, lassen wir das Hauptproblem der Komposition einmal beiseite, führt dann zu Wörtern oder Botschaften, die in diesem speziellen Bild dann besser funktionieren als in anderen.



ED RUSCHA 2008 *(Foto: Gary Regester)*

»ICH KOMMUNIZIERE NICHT, ZUMINDEST NICHT MIT MEINEN BILDERN. ICH BIN IN MEINER EIGENEN VISION GEFANGEN.«

Sie meinen: Die Wolken sind eigentlich Klang? Und die Wörter sind ein Widerhall des Klangs?

Manchmal male ich mächtige schneebedeckte Berge. Ich male diese Bilder wie Ehrerbietungen an den jeweiligen Berg. Nur, dass es diesen spezifischen Berg in Wirklichkeit gar nicht gibt, sondern mein Bild nur die Idee eines Berges abbildet. Jedes Wort, das ich dann auf diesen Berg male, ist im wahrsten Sinne des Wortes auf diesen projiziert.

Die Musik hören Sie also ausschließlich in Ihrem Kopf. Sie spielen ja keine Musik in Ihren Ausstellungen.

Natürlich nicht! Es ist alles still und stumm, aber ich höre die Musik trotzdem. Es gibt eine Ebene in der Kunst, die jenseits des Visuellen liegt. Ich habe eine ganze Reihe von Tankstellenbildern gemalt in meinem Leben, die alle gemeinsam haben, dass sie auf extrem perspektivischen Architekturdarstellungen basieren. Diese Motive habe ich immer als sehr laut empfunden, und ich höre bei diesen Tankstellenbildern immer Trompeten. Aber niemand kann sie sehen, denn sie bleiben unsichtbar.

Sie sagen »still und stumm«. In den Achtzigern und Neunzigern haben Sie eine ganze Werkgruppe geschaffen, deren Motive an Stills aus Stummfilmen erinnern – bis hin zu zelluloidtypischen Bildstörungen, die Sie akribisch in Ihre Gemälde einarbeiteten.

Eine ganze Reihe meiner Gemälde ist von Stummfilmen aus der Anfangszeit des Kinos beeinflusst. Und ich habe die Störungen, die Risse, die Markierungen und die Härchen, die manchmal in einem Filmbild zu sehen sind, immer total geliebt. Es gibt im Film sogar einen Begriff dafür, wenn ein Haar im Bild zu sehen ist – man spricht vom ›hair in the gate‹. Wir bewegen uns heute leider mit Riesenschritten auf eine Welt zu, in der es nie wieder solche Störungen in Bildern und Filmen geben wird. Eines Tages werden die Menschen meine Bilder betrachten und sich fragen, warum der Maler all diese Störungen hineingearbeitet hat.

Digitale Bildstörungen und fehlerhafte Aufpixelungen reizen Sie nicht?

Nein. Und es ist ja auch nichts Frevelhaftes, wenn man sich eingesteht, dass jede künstlerische Äußerung ein Ausdruck ihrer Zeit ist und somit etwas Vergängliches abbildet. Jedes Kunstwerk ist der Gefahr ausgeliefert, eines Tages nicht mehr verstanden zu werden. Ich tue mich mit der schönen neuen Welt übrigens ohnehin sehr schwer. Ich benutze keinen Computer, kein Internet und

eigentlich auch kein Mobiltelefon. Ich habe nichts gegen diese Technologie, aber irgendwie ist die ganze Cyberwelt an mir vorbeigerauscht. Sie repräsentiert für mich das Gegenteil von der Wüste, die L.A. umgibt, und sie macht mir Angst.

Bleiben wir also beim Kino vergangener Tage.

Das bewegte Bild – was für ein kolossaler Menschheitstriumph! Als Kind ging ich zum ersten Mal ins Kino und starrte wie gebannt auf diese Bilder, völlig losgelöst von der Geschichte, die mir der Film erzählte. Jahrhundertelang kannten die Menschen Ölbilder, in denen jede Erzählung wie ein Still eingefroren war. So sehr ich das Kino liebe, schaue ich mir heute aber nur noch selten einen neuen Film an. Ich werde fast immer enttäuscht, kaum ein Film reizt mich. Aber das schmälert nicht meine Faszination für das Medium an sich.

Dass Hollywood ein Stadtviertel von Los Angeles ist, spielt für Sie eine Rolle?

Mit L.A. hat das nichts zu tun, eher mit Film an sich. Ich werde nie vergessen, wie ich mit 22 Jahren zum ersten Mal nach New York fuhr und das Gefühl nicht loswurde, dass ich dort schon oft gewesen war – so vertraut war mir die Stadt durch die Filmbilder der Noir-Filme. Und etliche dieser Filme, die in der Kulisse von New York spielten, waren in den dreißiger und vierziger Jahren in den Studios von Hollywood entstanden.

Gibt es ein nostalgisches Echo der Vergangenheit in Ihren Bildern zu entdecken?

Ja, das gibt es mit Sicherheit, denn ich liebe die Vergangenheit, obwohl ich den Begriff ›Nostalgie‹ reflexartig zurückweise. Ich bin ja auch nicht der Einzige, der aus dem Schatz der Vergangenheit schöpft. Dabei ist es eine bewährte Methode in der Kunst, nicht mehr sichtbare Dinge aufzuspüren und sie neu zu präsentieren. Aber das Echo der Vergangenheit deckt nur einen Aspekt meiner Bilder ab. Obwohl ich keinen manifestartigen Regeln folge, finden sich in vielen meiner Gemälde Aspekte einer blühenden Fantasie, die weitgehende Verweigerung von Kommunikation, eine tiefgehende Beschäftigung mit Proportionen, und es gibt einen starken Einfluss des kommerziellen Amerikas in meinen Bildern.

Wenn Sie Stills aus Stummfilmen nachmalen oder über Ihr Bild »WHERE ARE YOU GOING, MAN?« den Satz »WASS A GUIN MOM U DIG ME?« malen, dann beziehen Sie sich auf Kunst, die vor Ihnen erschaffen wurde – Sie appropriieren, Sie zitieren.

Das konkrete Bild bezieht sich in der Tat auf eine Arbeit eines Künstlers namens Sam Doyle aus South Carolina, der diesen in kreolischem Gullah-Slang verfassten Satz in einem seiner Bilder auftauchen ließ. Ich liebe die geheimnisvollen Bilder von Doyle, dessen Werk heute weitgehend vergessen ist – oder genauer gesagt: Mir reichten die Reproduktionen seiner Bilder völlig, die ich in Büchern über ihn zu Gesicht bekam. Gullah wurde von der schwarzen kreolischen Bevölkerung South Carolinas zu Anfang des 18. Jahrhunderts gesprochen und ist heute eine weitgehend vergessene Sprache. Mir genügte, dass ich diesen Satz »Wass a guin mom u dig me?« aufgeschnappt hatte, den ich für die Betitelung meines Bildes ins umgangssprachliche Amerikanisch übersetzte, und ich bekam zweierlei: ein eigenes Bild und eine Reminiszenz an einen vergessenen Künstler, den ich verehre und dem ich auf diese Weise meine Reverenz erwiesen habe.

Was genau hat Sie an diesem kreolischen Slang so fasziniert?

Ich realisierte: Das ist die Sprache der alten Jazzer, das ist ›cool cat's talk‹, wie wir diesen Slang in Amerika bezeichnen. Ich habe immer Jazz gehört. Als Maler fühle ich mich seit meinem zehnten Lebensjahr den alten Jazzern sehr verbunden, die tatsächlich eine neue Musik erfanden, welche vor allem auf Rhythmus basierte. Manchmal habe ich das Gefühl, sie und ich wären aus demselben Holz geschnitzt, nur dass die Jazzer Musik gemacht haben und ich male. Der künstlerische Kampf aber, den wir austragen, scheint mir identisch zu sein. Ich zweifle auch die oft aufgestellte Behauptung an, dass in der Kunst bereits alles gesagt worden sei.

AMERICAN TOOL SUPPLY *2000 – 2001*

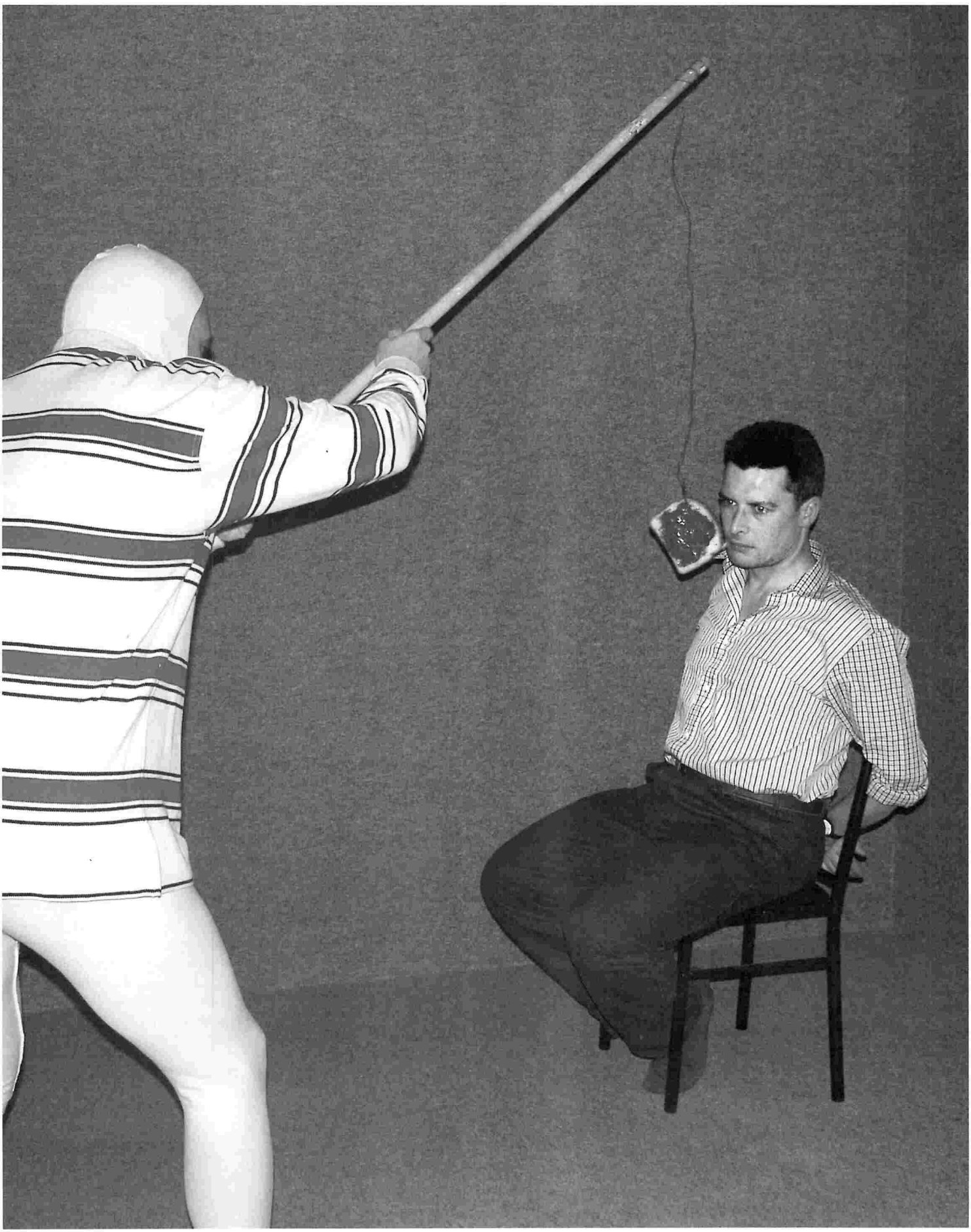
»ICH BEZWEIFLE DIE OFT AUFGESTELLTE BEHAUPTUNG, DASS IN DER KUNST BEREITS ALLES GESAGT WORDEN WÄRE.«

Sie haben eine eigene Schrift entwickelt, die Boy Scout Utility Modern, die an alte italienische Typografie erinnert. Dass kein anderer über Ihre Schrift verfügt, kennzeichnet jedes Ihrer Bilder als ein Bild von Ed Ruscha – ähnlich wie der unverkennbare Trompetenton eines Miles Davis jeden seiner Songs kennzeichnet.

Da haben Sie auf jeden Fall Recht. Mir ging es tatsächlich darum, eine eigene Schrift zu besitzen, die kein anderer hat, die zudem keine Rundungen und keine Serifen aufweist. Denn Rundungen deuten immer an, dass etwas klassisch ist – und somit bedeutungsvoll, ernst. Meine Bilder hingegen habe ich immer in der Nähe der Moderne gesehen.

Ed Ruscha »50 Jahre Malerei« *noch bis 02.05.2010, Haus der Kunst, Prinzregentenstraße 1, 80538 München, www.hausderkunst.de*

»Ed Ruscha: 50 Years of Painting« *mit Beiträgen von James Ellroy, Kristine McKenna, Ralph Rugoff, Alexandra Schwartz, Bruce Wagner und Ulrich Wilmes, engl. mit dt. Textbeilage, 192 S. mit 79 Farbtafeln (Verlag der Buchhandlung Walther König / Hayward Publishing, 2009) 02.10.2009*



OHNE TITEL *2006, Schwarzweiss-Fotografie, © Kunsthalle Basel*

VERSCHIEBUNG DES GRAUENS AUS DER WIRKLICHEN IN DIE PARALLELE WELT

Jos de Gruyter & Harald Thys

Die Künstler Jos de Gruyter & Harald Thys haben sich in den letzten Jahren mit eigenartig langsamen und mit dem Look des Amateurhaften spielenden Videos einen Namen in der Kunstwelt gemacht. Während Großmächte der zeitgenössischen Videokunst wie Matthew Barney oder Francesco Vezzoli einer schwelgerischen Überproduktion frönen, inszenieren die beiden Flamen mit fortgesetztem Interesse aus den Hässlichkeiten und Gemeinheiten des Alltags statische Situationen, aus denen die dröhnende Stille von Bastelkellern, Sozialzentren und Seniorenklubs widerhallt. Auch ihre Zeichnungen und Skulpturen tragen das Markenzeichen einer ambivalenten Verbindung von Anti-Look-Ästhetik und latenter Gewalt. Die Kunsthalle Basel zeigt mit »Projekt 13« nun die bislang größte Einzelschau von Jos de Gruyter & Harald Thys.

TEXT: KITO NEDO

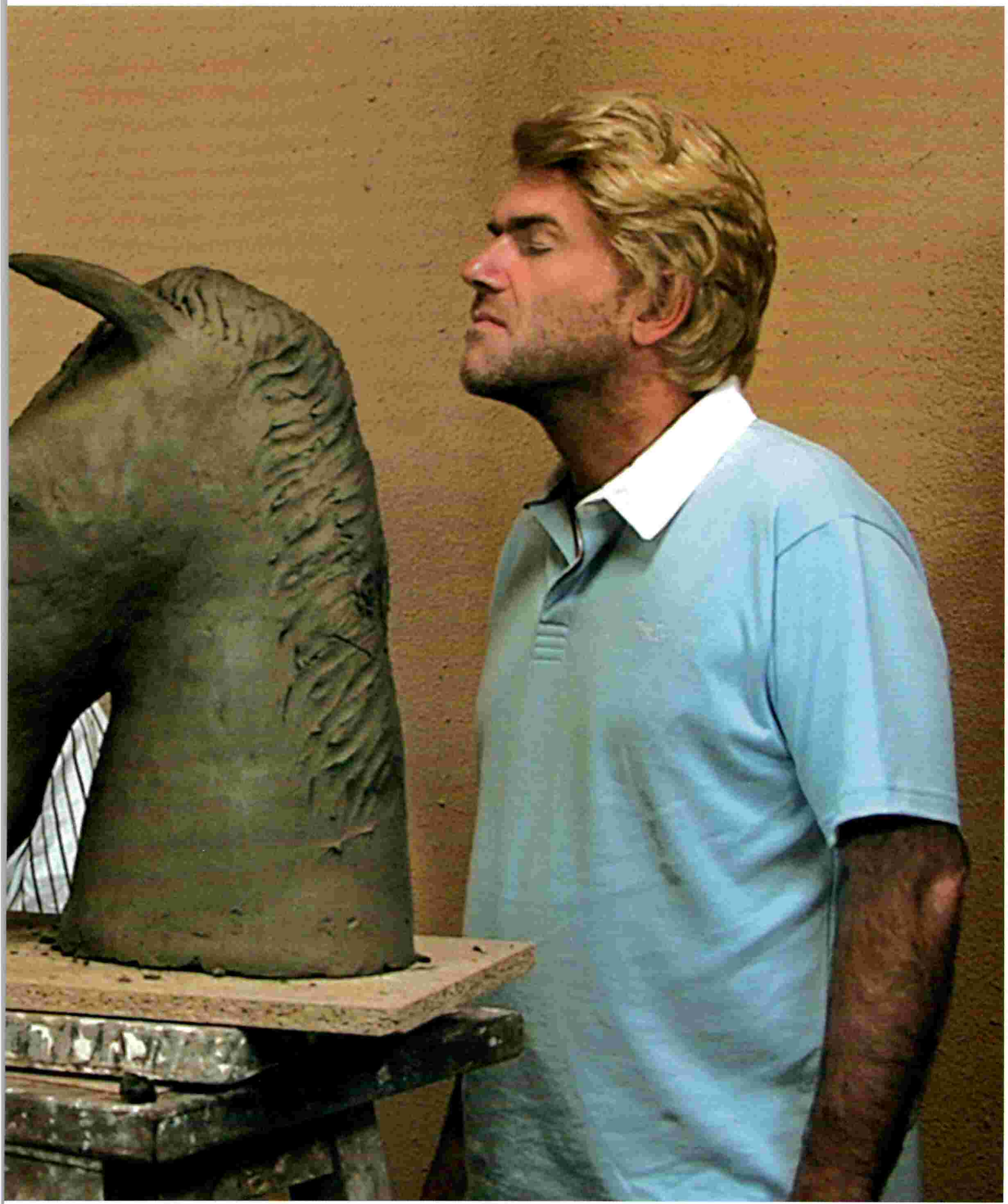
Von allen Irritationen, welche der Kunst der beiden Belgier Jos de Gruyter und Harald Thys innewohnen, ist Langsamkeit vielleicht die stärkste. Das Video »Die Fregatte« etwa, das vor zwei Jahren auf der letzten Berlin-Biennale zu sehen war, dauert eine gefühlte Ewigkeit und ist doch nur knapp zwanzig Minuten lang. Die erste Einstellung zeigt einen Mann, der wie eingefroren mit einer Videokamera hinter einer Zimmerpflanze steht. Weder sieht die Pflanze echt aus, noch scheint die Kamera tatsächlich aufzunehmen. Macht aber nichts: Das lebende Standbild ist es, worum sich alles dreht. Am Ende des Films sieht man ein schwarzes Brett, auf dem vertikal drei Spiegelfließen montiert sind. In ihnen spiegelt sich das Filmpersonal, das über die Dauer des Films eine stumme, statische Choreografie um ein schwarzes Schiffsmodell und eine schwarze Ikea-Couch vollführt hat – Video-Amateur, ein halbes Dutzend Männer und eine sehr müde wirkende Frau mit strähnigen Haaren inklusive. Man beginnt zu begreifen: Das Prinzip de Gruyter & Thys basiert auf der Umkehrung des Madame-Tussaud-Prinzips. Unbekannte, lebendige Menschen versuchen auszusehen wie Wachsfiguren.

Harald Thys kennt die Fragen nach der Langsamkeit, der unterschwelligen Aggression und dem stummen Horror, die in den Filmen leben, die er mit seinem Partner Jos de Gruyter seit Ende der achtziger Jahre produziert: »Mit den Filmen«, sagt er, »ist es wie mit manchen Tieren, kurz bevor sie angreifen: Sie bewegen sich dann ganz langsam. Das ist die Art, wie sich Spannung aufbaut. Ich glaube, dass während der Filmarbeiten eine starke Konzentration herrscht und deswegen alles ziemlich langsam geht. Aber wie es genau zusammenhängt, das weiß ich auch nicht.« Thys lässt sich viel Zeit beim Sprechen, und Jos de Gruyter lächelt.

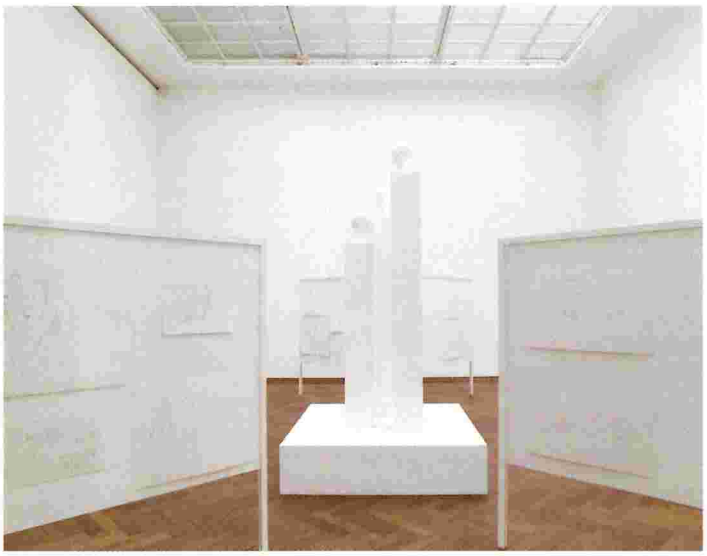
Zur Auflösung kommt die Spannung in den Filmen von de Gruyter & Thys, die ohne viel Bewegung und Ton auskommen, nie. Sie betrügen den Betrachter um seine Affekte. Man könnte zwar über den komischen Humana-Look der Akteure lachen, über ihr amateurhaftes Spiel oder ein offensichtlich nachsynchronisiertes, übertrieben langes menschliches Winseln, das neben donnernden Orgeltönen den einzigen Sound darstellt. Doch man zögert. Denn es ist gut möglich, dass man über die falschen Dinge lachen würde. Die Menschen, die in »Die Fregatte« eine Gruppe spielen, sind nicht nett zueinander. An ihren Stummfilm-Minen kann man ablesen, dass sie sich schreckliche Dinge zuflüstern. In ihrer Eingefrorenheit wirken ihre Blicke, Gesten und Berührungen zwar surreal, aber nicht aller Realität enthoben. Vielleicht kommt einem de Gruyters & Thys' Verfahren so folgerichtig vor, weil Gewaltsituationen in ihrem plötzlichen Einbruch in den Alltag oft etwas unfassbar Unwirkliches anhaftet?

»Der Ausgangspunkt für unsere Videos ist immer etwas Schwerwiegendes, fast immer etwas Unausprechliches, Unübersetzbares«, hilft Thys, wenn man mehr über die Inspira-

DER SCHLAMM VON BRANST *2008, Videostill, © Galerie Isabella Bortolozzi Berlin*



DIE FREGATTE *2008, Videostill, © Kunsthalle Basel*



PROJEKT 13 *2010, Installationsansicht, © Kunsthalle Basel*

Ihre erste gemeinsame Arbeit war 1987 ein Clip aus allen möglichen Grausamkeiten, unterlegt mit einem Track von Bananarama

tion für die Videos wissen möchte. »Auf die eine oder andere Art begegnet es uns in einer realen Situation oder in der Vorstellungswelt. Diese Eindrücke sind traumatisierend. Um mit diesem Trauma umzugehen, übersetzen wir es in Arbeit. Wir müssen aber auch viel lachen, besonders während der Dreharbeiten.«

Die Ergebnisse dieser filmischen Trauma-Arbeit, in deren Vollzug ausschließlich Familienmitglieder oder Laiendarsteller zum Einsatz kommen, haben de Gruyter & Thys in letzter Zeit in der Kunstwelt Aufmerksamkeit beschert. Doch auch wenn ein Großteil der Besucher auf der Berlin-Biennale oder auf der Manifesta 7 ihre Namen 2008 zum ersten Mal gehört haben dürfte: ›Junge Künstler‹ sind sie nicht mehr. Beide wurden Mitte der sechziger Jahre im flämischen Teil Belgiens geboren und trafen sich Ende der achtziger Jahre an der Kunstakademie in Brüssel. Seitdem produzieren sie gemeinsam Kunst: fast jedes Jahr ein bis zwei Filme. Die Liste ihrer Werke zählt mittlerweile über dreißig Videos, hinzu kommen Zeichnungen, Installationen, Performances und Skulpturen.

Die ambivalente Verbindung von Anti-Look-Ästhetik, latenter Gewalt und der Stilisierung des Amateurhaften, die ihre Kunst so eigenartig macht, ist mittlerweile zu einer Art Markenzeichen geworden – auch wenn sie es natürlich nicht mögen, als die ›lustigen‹ Burschen mit den ›komischen‹ Filmen zu gelten. Doch gleich darauf erzählt Jos de Gruyter von der ersten gemeinsamen Arbeit von 1987, die das Klischee scheinbar bestätigt: Es war ein Clip aus allen möglichen Grausamkeiten, unterlegt mit einem Track von Bananarama. Als Vorbild diente damals die klassische Sechziger-Jahre-Schockdokumentation »Mondo Cane«, eine unzusammenhängende, sensationsgeile Aneinanderreihung von blutigen Szenen aus aller Welt wie rituellen Tierschlachtungen, verrührt mit allen möglichen bizarren Gebräuchen. Der exotistische Streifen befriedigte damals sehr erfolgreich die Schaulust des westlichen Publikums. Heute, so de Gruyter, findet man solche Dinge einfacher, etwa beim sonntagnachmittäglichen Herumklicken auf YouTube, dem Horrorkanal Nummer eins.

Doch die expliziten Gewaltbilder von dort interessieren die Belgier nicht mehr besonders. Da denken sie wohl eher wie Roland Barthes, der 1957 in seinen »Mythen des Alltags« die Abstumpfung durch Schockfotos beschrieb: »Man hat für uns gezittert, hat für uns nachgedacht, hat an unserer Statt geurteilt. Der Photograph hat uns nichts weiter gelassen als das Recht der geistigen Zustimmung.« Das Grauen, das de Gruyter & Thys suchen, lauert anderswo. Thys beschreibt es so: »Hitze finde ich zum Beispiel wirklich deprimierend. Wenn man ins Schwitzen kommt. Der August ist der schwierigste Monat für mich. Besonders in Südfrankreich. Wenn man gezwungen ist, dorthin mit Freunden zu fahren. Das Geräusch der Zikaden. Die kleinen Diesel-Mietwagen und der Kreisverkehr. Wenn man mit Shorts schwitzend in der Küche eines gemieteten Ferienhauses herumsitzt. Das ist für mich die Hölle.«

Also haben Jos de Gruyter & Harald Thys beschlossen, mit ihrer Kunst das Grauen zu umarmen, vielleicht sogar noch herzlicher, als es alle anderen Menschen im Alltag ja auch tun. Vor jedem neuen Film gehen sie erneut durch die Hölle, durchstreifen C&A-Boutiquen und besuchen Floh- und Baumärkte, um dort wie sehr gewissenhafte Trophäenjäger ihre profanen Filmutensilien einzusammeln. Kutten etwa, Thermowesten, überhaupt Arbeitsbekleidung, Gummihandschuhe, Wildlederblousons, Cardigans, Perücken, fusselige

falsche Bärte und pastellfarbene Herrenhemden. Ihr Umgang mit diesem Material ist nicht ironisch, ihr Begriff von Bekleidung kennt keine Camp-Attitüde. Sie halten sich nicht für besser, klüger oder erhaben über die Welt, aus der sie schließlich ihre Bilder schöpfen. Alle Utensilien werden nach dem Dreh sorgfältig gereinigt und in einer großen Garderobe aufbewahrt, um bei einem späteren Projekt wieder hervorgeholt werden zu können. Auf diese Systematik ist Jos de Gruyter stolz, und man begreift, dass der eine große Film, von dem beide Künstler als Zukunftsprojekt erzählen, insgeheim vielleicht schon längst realisiert ist – in vielen Fortsetzungen.

So wächst mit jedem Werk das Paralleluniversum von de Gruyter & Thys, in das beständig Material aus dem Alltag verschoben wird, statt sich um die feinen Unterschiede zu kümmern. Anders als die Großmächte der zeitgenössischen Videokunst, die sich ihre Kicks gern mit schwelgerischer Überproduktion (Matthew Barneys »Cremaster«-Zyklus) und aufmerksamkeitsökonomisch kalkuliertem Celebrity-Faktor (Doug Aitken oder Francesco Vezzoli) holen, arbeiten die Belgier mit Techniken der Verlangsamung, der Stummschaltung und Beschränkung. Dass diese Arbeitsphilosophie sich dabei nicht auf Video beschränken muss, spiegelt sich auch in »Projekt 13«, ihrer bislang größten Einzelschau, die derzeit in der Kunsthalle Basel zu sehen ist.

In den fünf Sälen der Institution materialisiert sich mit rund 500 Zeichnungen, verteilt auf über 50 Display-Tafeln, so etwas wie ein Zwischenfazit ihrer mittlerweile über zwanzig Jahre währenden Praxis. Fast wie in lehrreichen Bild-Enzyklopädien hat das Duo vom Porno- bis Postkartenmotiv buchstäblich alles aufgezeichnet (besser: abgepaust), was es in der modernen Welt gibt: Stadtansichten, Menschengruppen, Wäschebeutel, Baum- und Bodenbrüter, Bomberjacken, Videotext-Wetterkarten, Elektrobusse, Schokocreme-Rezepte, Hundeschulen, Käseplatten und vieles mehr. Selbst Joachim Zeller, der ehemalige CDU-Baustadtrat von Berlin-Mitte, taucht auf: Als Phantombild ist der heutige EU-Abgeordnete mit seinem Konterfei gleich mehrmals präsent.

Anders als in herkömmlichen Bildwörterbüchern wird in der Ausstellung auf Systematisierung oder Hierarchisierung der Zeichnungen verzichtet: vom Nahen zum Fernen oder vom Einfachen zum Komplizierten – solche Kausalitäten gibt es bei de Gruyter & Thys nicht. Stattdessen folgt »Projekt 13« einer anderen Logik: Weil alles gezeigt wird, ist alles gleich wichtig. Die groben und die feinen Unterschiede, die der Mensch im Alltag erst mühsam erkennen und verinnerlichen muss, sind hier so eingeebnet wie der frisch geteerte Parkplatz vor einem Ikea-Möbelhaus. Unterbrochen wird die Display-Orgie nur durch eine wiederkehrende Skulpturengruppe aus drei in unterschiedliche Richtungen blickenden Köpfen von Crashtest-Dummys. De Gruyter & Thys nennen diese seltsamen Trios »De Drie Wijsneuzen van Erembodegem« (»Die drei Naseweise von Erembodegem«) – sie gehen angeblich auf einen nie realisierten Entwurf für eine Kreisverkehrsinsel in der Nähe eines Dorfes in der belgischen Provinz Ostflandern zurück.

Im fünften und letzten Ausstellungssaal, der wie eine Mischung aus Fahrschule und Dorfkirche wirkt, ist dann plötzlich alles anders: in den Ecken längliche Lautsprecher, drei Reihen mit je sechs kantigen Holzbänken und ein monströser Industriebeamer, wie er sonst nur bei Rockkonzerten Verwendung findet. Das so lichtstark projizierte Video »Über das Verhältnis der wirklichen zu der parallelen Welt« (2010) kommt also ohne Verdunkelung des Raumes aus. Es negiert nicht nur die Ästhetik zeitgenössischer Videokunst, sondern auch das bisherige filmische Werk von de Gruyter & Thys. Statt der von ihnen gewohnten quälerisch-langsamen Kammerspiele zeigt der 25-minütige Film im Grunde nichts weiter als zwei Kreise, die sich anziehen, abstoßen oder eine Schnittmenge bilden – je nachdem, was eine väterliche Stimme aus dem Off in schönster parawissenschaftlicher Gewissheit über die Koexistenz beider Welten zu dozieren weiß.

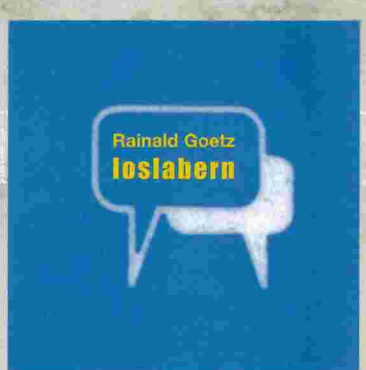
Mit »Projekt 13« haben sich de Gruyter & Thys einerseits die Freiheit genommen, nichts von dem abzuliefern, wofür sie in den vergangenen Jahren von Biennale-Kuratoren und dem Kunstpublikum geliebt und umarmt wurden. Andererseits verraten die neuen Zeichnungen – genauso wie ihre älteren Videos – ein fortgesetztes Interesse an den Hässlichkeiten, Zwängen und kleinen Gemeinheiten des Alltags. In der Furchtlosigkeit, mit der de Gruyter & Thys die Untiefen der Amateurkunst durchwaten und auf die dröhnende Stille aus unzähligen Bastelkellern, Sozialzentren und Seniorenklubs hören, liegt die Kraft ihrer Werke. Und so sehr ihre Kunst von der Erstarrung lebendiger Wesen und der Starrheit sozialer Situationen handelt – für ihre Arbeit als Künstler gilt das Tussaud-Prinzip nicht.

Jos de Gruyter & Harald Thys: »Projekt 13«
noch bis 14. März, Kunsthalle Basel, Steinenberg 7, CH-4051 Basel, www.kunsthallebasel.ch

NTERMEDIUM ★ REC.

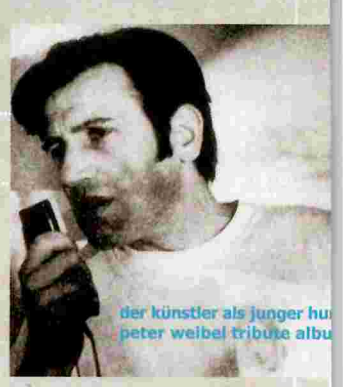
10 jahre intermedium rec.

Sung Hwan Kim
One from In the Room
CD
intermedium rec. 045
ISBN 978-3-939444-74-9



Rainald Goetz
Ioslabern
CD
intermedium rec. 046
ISBN 978-939444-76-3
März 2010

Stereo Total
Patty Hearst – Princess And Terrorist
CD
intermedium rec. 040
ISBN 978-3-939444-68-8



der künstler als junger hund
peter weibel tribute album
3 CD
intermedium rec. 044
ISBN 978-3-939444-72-5

GEISTERHAFTE, SUBJEKTLOSE FIGUREN

Uwe Lausen

TEXT: ESTHER BUSS **BILD:** UWE LAUSEN »JAGD AUF DAS LETZTE FLEISCH«, © 1967 SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Mit der Ausstellung »Ende schön alles schön« in der Frankfurter Schirn Kunsthalle wird Uwe Lausen, einem zu Unrecht vergessenen Vorgänger Kippenbergers, die erste Ehre nach langer Stille erwiesen.

»heute sage ich dies. morgen sage ich das. übermorgen bin ich tot«, schrieb der Maler Uwe Lausen 1968 in seinem aphoristischen Text »Hier und Jetzt«. Wenn sich mit dieser sarkastischen Formel auch kein Leben beschreiben lässt, steckt in der provokanten Verstümmelung seiner Biografie aber doch eine gewisse Wahrheit. Nur zwei Jahre später nahm sich der 1941 in Stuttgart geborene Lausen das Leben, nach einem intensiven Jahrzehnt des Ausprobierens und Experimentierens – mit künstlerischen Stilen und Ausdrucksformen, mit einer kollektiven künstlerischen bzw. kulturrevolutionären Praxis, aber auch mit dem Einzelgängertum, und nicht zuletzt mit Drogen.

»Hier und Jetzt« ist von einer Stimmung des ›heute dies – morgen das‹ geprägt. Unter verschiedenen Schlagwörtern – »mach endlich«, »oh wie schön«, »proletarisch«, »hautausschläge«, »krampf«, »gefühle«, »kapitalismus«, »arbeit«, »normen«, »wahnsinn«, »liebe«, »denken und fleisch« etc. – versucht Lausen die Gesellschaft, sein Umfeld und das eigene Leben abzustecken und zu verstehen. Doch auch wenn er dabei so manche manifestartige Behauptung aufstellt, dekliniert er Wörter und Sätze immer wieder in verschiedenen Variationen regelrecht durch, sodass ihre Bedeutungen sich in absurden Schleifen vervielfältigen und eine eindeutige Aussage verfehlt wird. Die Malerei gab er wenig später auf, da sie für ihn als »Entlastungstätigkeit« ausgedient hatte. Lausen wollte fortan der Wirklichkeit unmittelbarer begegnen, anstatt, wie er sagte, sich in »hass-angst von ihr zu entfernen«. Dabei ist der Kontakt zum ›Leben‹, seiner eigenen psychischen wie auch der gesellschaftlichen Realität der sechziger Jahre, in all seinen Arbeiten körperlich spürbar, und das oftmals auf sehr schmerzhafte Weise.

Wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit hat Lausen in seinen Bildern und Zeichnungen das Klima der BRD geradezu seismografisch eingefangen. Seine aggressiven Darstellungen von fragmentierten, sich gewaltsam auflösenden, aufbrechenden Körpern, von muffigen, aber gleichzeitig kalten Wohnzimmerinterieurs oder von Waffen und Gewalt bringen seinen wütenden Protest gegen die autoritären Strukturen von Staat und Elterngeneration zum Ausdruck. Lausens Bilder begehren auf gegen die öde und glanzlose Normalität des westdeutschen Alltags und die sturen Verdrängungsleistungen einer saturierten Gesellschaft, in der die Nazizeit immer noch spürbar nachwirkte. Insbesondere in den Bildern, die er ab 1964 malte, beherrschen Tyrannen, Mörder und Selbstmörder das Geschehen – körperlich präsente, aber doch irgendwie geisterhafte, subjektlose Figuren. »Mann mit Gewehr« (1965) etwa zeigt eine verzerrte menschliche Gestalt auf einem geblümten Sofa, darüber angeordnet ein Gewehr, das einem Blutstrahl gleicht. Figur, Sofa, Tapete und Waffe vermischen sich, fallen gleichzeitig ineinander und auseinander, die Atmosphäre ist von einer unterdrückten Explosivität bestimmt. Irgendwann ›knallt‹ es dann buchstäblich: »Soldatenbilder« heißt eine Serie von 1967, die um sich schießende uniformierte Söldner mit Maschinengewehren zeigt. Eine Art sich selbst erfüllende Prophezeiung, denn zeitgleich hatte sich das politische Klima in der BRD immer mehr zugespitzt, wenig später formierten sich im Untergrund terroristische Zellen. Auch wenn Lausen sicherlich um die Unmöglichkeit eines realen ›Außerhalb‹ wusste, hatte er sich doch von Beginn an entschieden als dissidente Außenseiterfigur positioniert und suchte die Nähe zu subkultureller Praxis. Er stand in engem Kontakt zu wichtigen Protagonisten der politischen und kulturellen Revolution, zu Frank Böckelmann etwa, einem späteren Aktivist der Subversiven Aktion, mit dem er Anfang der sechziger Jahre die Literaturzeitschrift »Ludus« herausgab. Zudem hatte er über die revolutionäre Münchner Künstlergemeinschaft SPUR – und dank seiner guten Französischkenntnisse – die Bekanntschaft von Guy Debord gemacht, der die Situationistische Internationale in Paris anführte und Lausen sofort in deren Zentralrat aufnahm. Ausgelöst durch die Begegnung mit der SPUR-Gruppe hatte Lausen, der nie eine Kunstschule besucht hatte, überhaupt zu malen begonnen – das Philosophie- und Jurastudium, das er in Tübingen aufgenommen und in München für kurze Zeit fortgesetzt hatte, brach er schnell ab.

Unter dem Einfluss der SPUR-Maler und den Künstlern der Gruppe CoBrA malte Lausen anfangs pastos gemalte gestische Bilder. Sie zeigen fratzenhafte Gesichter oder einzelne Körperteile und erinnern an Asger Jorn, gleichzeitig lassen sie die Auseinandersetzung mit dem Abstrakten Expressionismus erkennen, beispielsweise mit Willem de Kooning. Bildtitel wie »Geile Großmutter« (1960) verraten einen anarchistischen Humor und wirken – ebenso wie die Zeichnung »Ist Askese Kaese« von 1967 – wie Vorläufer der späteren Sprachspiele von Kippenberger, Büttner und Oehlen. Dass die Freiheit der Sprache jedoch auch ihre Grenzen hatte, musste Lausen sehr früh am eigenen Leib erfahren: Sein Beitrag »Brief eines Zurückgebliebenen«, der 1961 in der Zeitschrift »SPUR« erschien, wurde wegen gotteslästerlicher und pornografischer Äußerungen gerichtlich belangt, und der damals gerade mal zwanzigjährige Lausen musste daraufhin einen dreimonatigen Jugendarrest verbüßen.

Relativ schnell wendete sich Lausen von der Abstraktion ab, ihre scheinbare »Aussagelosigkeit« quälte ihn. Fortan drang die Wirklichkeit ganz buchstäblich in seine Arbeiten. Ebenso wie die Künstler des französischen Nouveau Réalisme integrierte er Fotos, wissenschaftliche Illustrationen, Comicstrips und Bilder aus Zeitungen und Magazinen in seine Bilder. Eine Zeitlang ist auch Francis Bacon ein sichtbarer Einfluss. Ähnlich wie Bacon malt Lausen gequälte, deformierte Körper, doch lässt er in der Darstellung scheinbar zeitloser menschlicher Abgründe auch zeitspezifische Pop-Referenzen zu. So etwa in dem Porträt »Ringo« (1965), in dem das Gesicht des gleichzeitig rauchenden und masturbierenden Beatle durch breite Pinselstriche verzerrt und aufgelöst scheint. Trotz ihrer Monstrosität sind Lausens abstrakt sexualisierte Körper, Körperfragmente oder Fleischklumpen nie sinnlich oder üppig. Im Gegenteil: Sie wirken kalt und befremdlich, ebenso wie die gekachelten Räume mit ihren Waschbecken und Toilettenschüsseln, die er in den späteren Bildern malt.

Obwohl Lausen kaum auf eine lange künstlerische Praxis zurückblicken konnte, kam er schnell zu einigem Erfolg, verkaufte Bilder an öffentliche Institutionen und stellte u.a. mit Gerhard Richter, Sigmar Polke oder Georg Baselitz aus. Aus heutiger Sicht erstaunt es noch immer, mit welchem Tempo er sämtliche Kunstrichtungen seiner Zeit durchschritt, mit welch großer Leichtigkeit er zwischen den Stilen wechselte, auch innerhalb eines Bildes. Teilweise wirken seine Malereien wie Collagen oder Samplings, so montiert Lausen beispielsweise die Ölmalerei der Neuen Figuration mit den surrealen Körperwelten eines Hans Bellmer, lässt gestische Elemente und ornamentale Farbkringel aufeinandertreffen, ebenso realistisch gemalte Details und abstrakt biomorphe Formen. Unter dem Einfluss insbesondere der britischen Pop Art entwickelte Lausen ab 1966 dann seine unverkennbar eigene Handschrift, in der sich die Malerei der Pop Art und ein hyperrealistischer wie stilisierter Ansatz mit einer psychisch-destruktiven Bildwelt verbinden. Die Bilder seiner letzten Schaffensphase wie »Ende schön, alles schön«, »Scheiße im Spektrum« oder »Ich liebe das Leben« verzichten ganz auf einen freien Gestus. Figuren und Interieurs werden jetzt mit wenigen Farben grafisch ins Bild gesetzt. Lausens spezifische Version der Pop Art ist aber nicht von Warenfetischismus und Starkult geprägt, sie richtet einen eher kalten als ›coolen‹ Blick, eine eher von Negation als

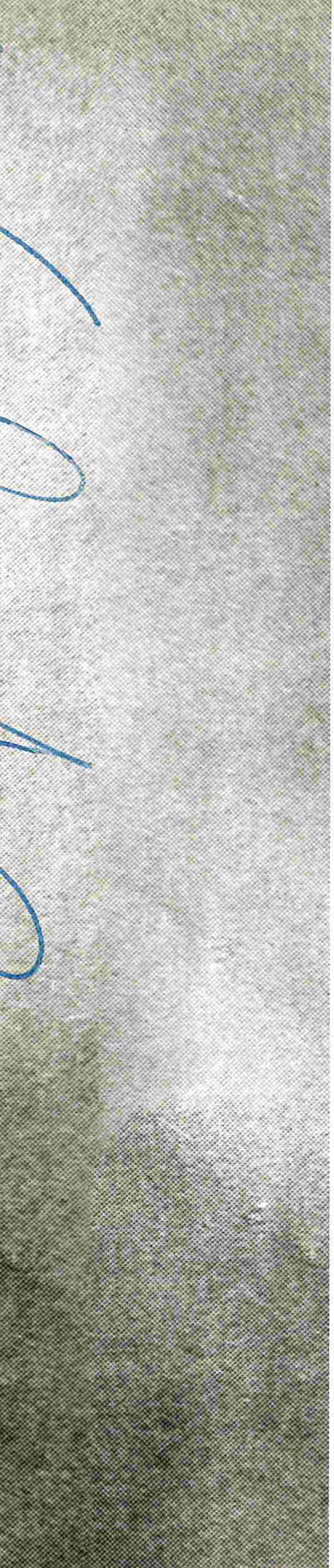
LAUSENS BILDER BEGEHRTEN AUF GEGEN EINE BRD, IN DER DIE NAZIZEIT NACHWIRKTE

von Affirmation bestimmte Sicht auf die Albtraumwelt des bundesrepublikanischen Alltags. Aber natürlich erzählen diese Arbeiten auch von psychischen Krisen und Drogenerfahrungen, wobei die Darstellung des Rauschs nie ins Psychedelische abhebt (und schon gar nicht in fiebrige Euphorie ausbricht), sondern vielmehr im Morbiden verharrt.

In der zeitgenössischen Kunst ist eine vergleichbar radikale gesellschaftliche Analyse, jenseits von didaktischer Aufklärung oder der Koketterie eines Radical Chic, wohl kaum zu finden. Selbst vierzig Jahre nach seinem Tod und trotz ihrer stark zeitspezifischen Qualität wirken Uwe Lausens Bilder kein bisschen verbraucht, auch wenn sich inzwischen Kritik, Dissens und Rebellion allzu oft in Konsens und Privatheit aufgelöst haben und Lausens Formulierung eines ›Dagegen‹ fast schon exotisch anmutet. Aber gerade deshalb erscheinen seine vehementen Äußerungen des Nichteinverstandenseins heute so relevant. »könnt ihr meine worte, meine halbsätze und halbwahrheiten, meine schlagworte, meine überschriften: könnt ihr sie lesen – versteht ihr sie – sagen sie etwas aus für euch?«, schrieb Lausen. Sein »Hier und Jetzt« gehört wohl kaum der Vergangenheit an.

Uwe Lausen *»Ende Schön Alles Schön«, 4. März – 13. Juni 2010, Schirn Kunsthalle, Römerberg, D-60311 Frankfurt, www.schirn-kunsthalle.de*

Foto: Binder, Sammlung W. Müller 2009



SIE TANZTE DIE PAUSE UND DEN ORGASMUS

Valeska Gert

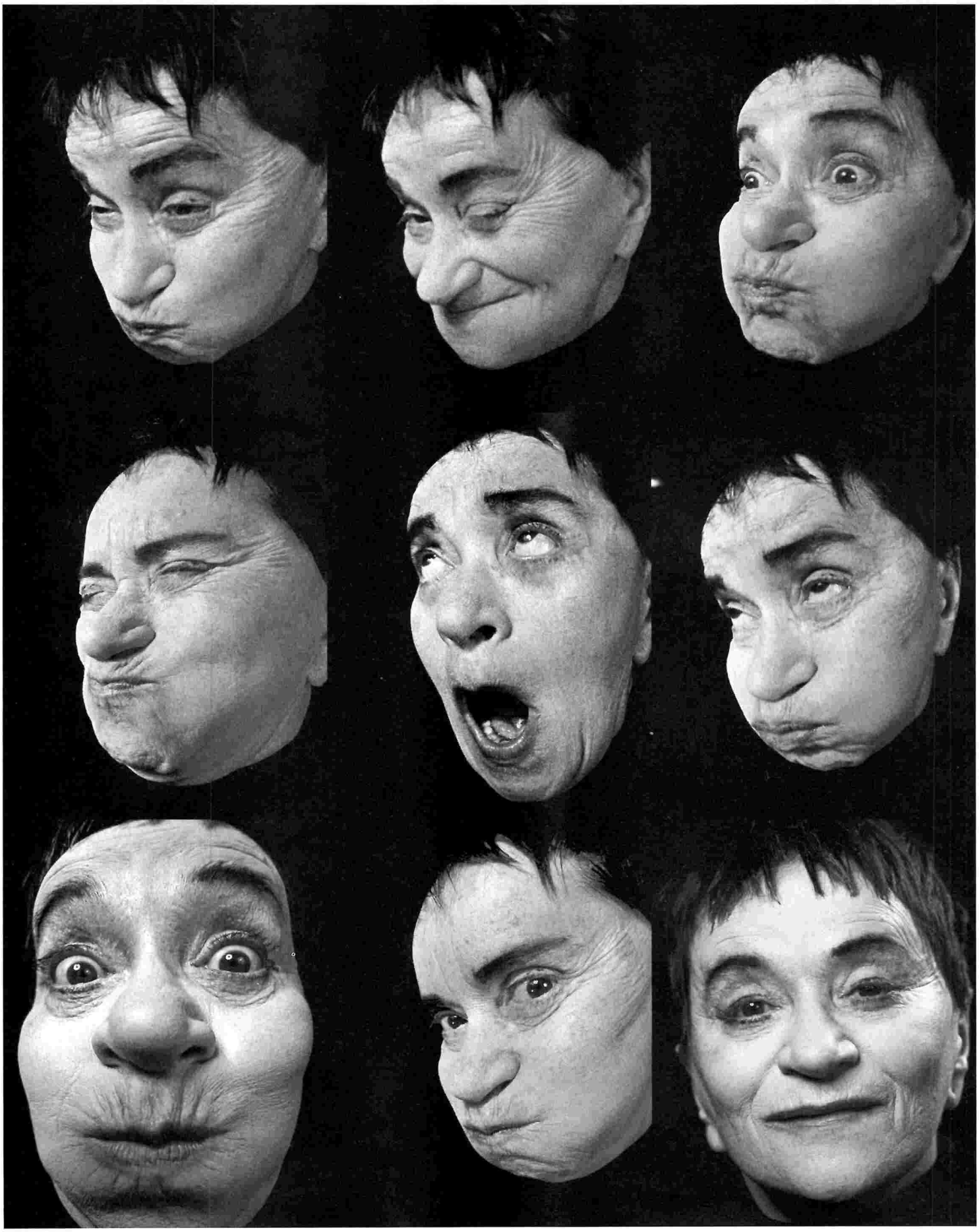
Sie benutzte den Körper als technisches Instrument und tanzte radikal auf den Grenzen des Fortschritts: Die 1892 in Berlin geborene Valeska Gert war ihrer Zeit weit voraus, erst die Punk-Bewegung wusste die transdisziplinären Ideen der Performerin zu schätzen. In dieser Spex schreibt Wolfgang Müller, der im Frühjahr sein Buch »Valeska Gert – Ästhetik der Präsenzen« veröffentlicht, über Gerts Konzept der Kneipe als Kunstwerk und über die bisher unbekannten, im Sommer 2009 entdeckten Filme, die Performances von Gert zeigen – »Baby« und »Tod«.

TEXT: WOLFGANG MÜLLER

Es gibt, neben dem Modernen Kunsthandwerk, nur eine einzige Kategorie in der Modernen Kunst, in welcher die Zahl einflussreicher Frauen jemals überwiegen konnte: der Moderne Tanz. Weil DIE Moderne Kunst (f.) bekanntlich weiblich ist, muss DER Künstler (m.) offenbar männlich sein. Tatsächlich wird nach wie vor die Welt der Modernen Kunst von Männern dominiert, auf Seiten der Künstler wie der Kuratoren. Aktuelles Beispiel ist die Neue Leipziger Schule – zwölf Maler, nicht eine einzige Malerin. Alles nur eine Talentfrage?

Der Moderne Tanz entwickelte sich Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Ablehnung, beziehungsweise einer Erweiterung des klassischen Balletts. Er propagierte den spezifischen Ausdruck des Körperlich-Sinnlichen. Der befreite und gleichzeitig vom Denken kontrollierte Körper wurde zum Sujet und Medium dieser neuen, nach dem Ersten Weltkrieg überaus populären Kunstform. An diesem Punkt setzte die Berlinerin Valeska Gert (1892–1978) an. Vom Modernen Tanz ausgehend, erkundete sie ein ausgesprochen weites Feld künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten – sie wirkte in Filmen mit, spielte Theater, machte Performances genauso wie Bildende Kunst. So interdisziplinär und zugleich vom Körper ausgehend war ihr Schaffen, dass eine umfassende Einordnung und Kontextualisierung ihrer Ideen zu Lebzeiten weitestgehend ausblieb: Die Schubladen, in die Valeska Gerts visionären Konzepte hätten gesteckt werden können, waren noch nicht einmal gezimmert.

Die späteren Superstars des Neuen Deutschen Tanzes, wie Mary Wigman und deren Elevin Gret Palucca, konzentrierten sich ausschließlich auf ihr Metier. Sie entwickelten aus subjektiven Gesten objektive Ausdrucksformen. In diesen sollte eine ›innere Wahr-



Fotos: Marc B. Anstendig 2009

heit‹ Gestalt annehmen. Unversehens landeten sie in den Kulissen kultisch-völkischer Feierstätten: Gret Palucca präsentierte als Choreografin an der Seite von Leni Riefenstahl 1936 bei den Olympischen Spielen in Berlin erhabene Bewegungsfolgen zu Themen wie »Anmut« und »Mütterlichkeit«, dargestellt von 2.500 deutschen Mädchen. Ihre Lehrerin Mary Wigman inszenierte anlässlich derselben Veranstaltung mit achtzig Tänzerinnen eine »Totenklage«. Drei Jahre später, am 10. September 1939, notierte Wigman in ihr Tagebuch: »Es darf keine Kritik mehr geben, es gibt nur mehr das eine: eine anständige, eine deutsche Haltung.«

Valeska Gert hingegen untersuchte zur gleichen Zeit die ignorierten oder unbewussten Wahrnehmungsmuster der Realität. Gert analysierte und sezierte Alltägliches, Gewöhnliches, Banales, Verdrängtes, Anstößiges, Peinliches, Erregendes, Phänomenales. Mit körperlicher Präsenz machte Valeska Gert, Tochter eines jüdischen Berliner Kaufmanns, ihre Beobachtungen ästhetisch-affektiv wirksam – in Gleichzeitigkeiten. Sie tanzte Politiker, Wasserleichen und Prostituierte. Sie performte Autounfälle, Verkehrsstaus und den »modernen Stadtverkehr« – als Filmcollage inklusive getanztem Filmschnitt. Bereits in den 1920er Jahren tanzte sie »Zeitlupe« und »Zeitraffer« als Phänomene, die sich im Medium Film und in der technischen Entwicklung der Umwelt gerade erst manifestierten. Während der Frühzeit des Kinos entstanden, bedingt durch den Wechsel der Filmrollen, oft minutenlange Pausen. Kinobetreiber engagierten deshalb Kabarettisten, Tänzer und die sogenannten Pausenclowns, die das Kinopublikum während der unerwünschten Unterbrechungen unterhalten sollten. Auch Valeska Gert trat in Lichtspielhäusern auf und füllte die Zwischenzeit auf ihre Art – sie tanzte die »Pause«.

Im vollständigen Aussetzen der Bewegung tanzte sie das Warten, sie hielt ihre Pose minutenlang und sorgte damit für große Irritation im Publikum, das mit theatralischer Zerstreuung rechnete. Dies war kein expressiver, grotesker oder satirischer, sondern ein realistischer, konzeptioneller und visionärer Tanz. Während die Futuristen, eine ausschließlich aus Männern bestehende Künstlergruppe, zur gleichen Zeit Maschinen und technischen Fortschritt glorifizierten, ihre Begeisterung dann letztlich aber oft im klassischen, gemalten Tafelbild oder auch in simpler Begeisterung für den Krieg umsetzten, experimentierte Valeska Gert mit dem Körper als technischem Instrument und zeigte Grenzen des Fortschritts auf. Das war künstlerisch mindestens so radikal wie »Das schwarze Quadrat« von Kasimir Malewitsch aus dem Jahr 1915 für die Malerei oder John Cages Musikstück »4'33« aus dem Jahr 1952 für die Moderne Musik.

»DIE BAR«
Postkarte, Sammlung W. Müller 2009

Valeska Gert untersuchte die ignorierten oder unbewussten Wahrnehmungsmuster der Realität. Sie analysierte und sezierte Alltägliches, Gewöhnliches, Banales, Verdrängtes, Anstößiges, Peinliches, Erregendes, Phänomenales

Valeska Gert schrieb auch Bücher. In klarem, wunderschönem, zeitlosem Stil propagierte sie etwa in ihrer autobiografischen Erzählung »Mein Weg«, die 1931, also fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Adolf Hitlers »Mein Kampf« erschien, eine neue Musik aus »Wirklichgeräuschen«, die sie wie folgt erklärte: »Die Lieder haben keinen Text und nur eine primitive Melodie. Man brüllt seinen Kummer, jubelt seine Freude, stöhnt seine Liebe. Naturlaute, anschwellend, abschwellend, in eine einfache, grobe Form gebracht.« Diese Tonaufnahmen sollten wie im Filmschnitt montiert werden: Valeska Gert dachte das Tonband, bevor es überhaupt existierte. Und das Cut-up gleich dazu. Erst Jahrzehnte später manifestierten sich diese Ideen und Konzepte in den Arbeiten nachfolgender Künstler und Musiker – die wenigsten von ihnen mussten dafür mit Valeska Gert und ihrer Kunst vertraut sein.

Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten in Deutschland heiratete Gert ihren schwulen Verehrer, Freund und späteren Manager Robin Anderson und schützte sich durch die so erworbene englische Staatsbürgerschaft vor dem nationalsozialistischen Terror und der Deportation ins Konzentrationslager. 1937 wurden Abbildungen ihrer Tänze in der antisemitischen Hetzbroschüre »Der ewige Jude« zu Goebbels gleichnamiger Propagandaausstellung in München als »zersetzend«, »dekadent« und »entartet« bezeichnet. Im Jahr 1938 emigrierte Valeska Gert schließlich in die USA. In New York eröffnete sie die »Beggar Bar«, eine Kneipe, die sie mit zusammengebettelten und vom Trödel mitgebrachten Einzelteilen einrichtete. Schon in den dreißiger Jahren hatte die mittellose Künstlerin in Berlin eine Kneipe namens »Kohlkopp« betrieben, und in den Fünfzigern sollten nach ihrer Rückkehr nach Deutschland noch zwei weitere folgen – die »Hexen-

küche« in Berlin und der »Ziegenstall« in Kampen auf Sylt. Mit und in diesen gastronomischen Installationen, die von der Kunstrezeption weitestgehend unbemerkt blieben, obwohl sie überdeutlich als performative, künstlerische Räume angelegt waren, entwickelte Valeska Gert etwas, das erst im Kunst-Hype der Postmoderne seit Ende der neunziger Jahre als ›neue Idee‹ wahrgenommen und vermarktet wird: die Konzeption und Innenausstattung einer Kneipe, einer Bar, eines Restaurants als Kunstwerk oder Kunstkonzept.

Das Konzept der Beggar Bar trieb stereotype Zuschreibungen auf die Spitze: Valeska Gert engagierte eine schwarze, mit tiefer Stimme singende und eine weiße, hochblonde Sängerin mit schriller Stimme. Beide Sängerinnen sollten gemeinsam singen. Den Rest, so Valeska Gert, machte dann das Publikum selbst. Eine Anekdote aus ihrem 1950 erschienenen Buch »Die Bettlerbar von New York« besagt, dass eine »distinguierte Blondine« in der Beggar Bar Valeska Gert gegenüber erwähnte, wie gut ihr die Bar gefalle. Aber sie käme mit Bestimmtheit nicht wieder, wenn sie beim nächsten Mal wieder neben einem Schwarzen im Publikum sitzen müsste. Umgehend machte Valeska Gert der Besucherin daraufhin klar, dass sie dann besser auf jeden Fall wegbleiben sollte, denn es sei doch sehr wahrscheinlich, dass sich diese Situation wiederholen werde. Sie betreibe schließlich ein »demokratisches Lokal«. Man darf nicht vergessen: Dies geschieht in den vierziger Jahren. Die schwarze Bürgerrechtlerin Rosa Parks wird sich ›erst‹ am 1. Dezember 1955 weigern, ihren Sitzplatz für einen weißen Fahrgast zu räumen – und damit den Beginn der schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA einläuten.

In Valeska Gerts Kneipen- und Restaurantkonzepten ging es offensichtlich um das Verhältnis von Alltag und Kunst. Die Kunst wurde von der Rahmung Kneipe nahezu absorbiert. Gert ließ ihre Performances von Aggressionsdynamiken und von Lust handeln. Das Publikum wurde gezielt Irritationen ausgesetzt und zur Aushandlung rassifizierter Wahrnehmungsmuster animiert. Hier zeigen sich Parallelen zu den postmodernen Künstlern, nur scheinen sich in der Postmoderne die Verhältnisse umgekehrt zu haben. Die Gewalt, die dem Rassismus zugrunde liegt, wird im spektakulären Differenzgenuss der Performance unsichtbar. In einem vergleichbaren postmodernen Bar-Kunstkonzept wie etwa Carsten Höllers 2008 in London eröffnetem, von Prada gesponserten und in den Medien heftig gehypten »Double Club« etwa fällt auf, wie die Rahmung Kneipe von der Oberfläche Kunst aufgesogen wird. Alles wird ästhetischer Genuss. Höllers Konzept – schwarzer Kellner serviert, weißer Kellner räumt ab – wirkt im Vergleich zu Gerts Ansatz geradezu steril, hier wird lediglich der postmoderne Differenzkonsum gefeiert. Tatsächlich etablierte die Kunst im »Double Club« (der Club ist inzwischen wieder geschlossen) so etwas wie einen artifiziellen Schutzraum, der mit den alltäglichen Asymmetrien zwar wenig zu tun hat, aber so tut, als befände sich der Konsument bereits mitten im ›richtigen Leben‹. Oliviero Toscanis Werbekampagne für die Bekleidungsfirma Benetton mit dem Titel »All the Colors of the World« hatte 1991 den »Double Club« längst vorweggenommen.

»TANZ PAUSE«
Foto: Käte Ruppel 2009

Valeska Gert motivierte den jungen Kinski in ihrer Bar ›Hexenküche‹, Villon und Rimbaud vorzutragen

1951 engagierte die aus dem Exil zurückgekehrte Valeska Gert für ihre Westberliner »Hexenküche« den jungen Klaus Kinski. Sie motivierte ihn, François Villon und Arthur Rimbaud in deutscher Übersetzung vorzutragen. Valeska Gert selbst performte – sechs Jahre nach Kriegsende – die kurz zuvor zu lebenslanger Haft verurteilte »KZ-Kommandeuse« Ilse Koch. Doch wurde Gert erst viel später, während der Punk-Bewegung, als die kritische, transdisziplinäre Künstlerin wahrgenommen, die sie war. In der Westberliner Kunst- und Musikszene um die ›Genialen Dilletanten‹, welcher der Verfasser dieser Zeilen selbst angehörte, entwarf man nicht nur ein performatives, Grenzen und Perspektiven überschreitendes Konzept von Gegenkultur, man erkannte in der Anarchistin mit Vorliebe für aristokratische Auftritte auch eine Verwandte im Geiste und bezog sich verstärkt auf sie. Der Musiker Frieder Butzmann etwa nahm 1980 die Single »Valeska« auf, die an Gerts radikale Musikvisionen aus den zwanziger Jahren anknüpfte. Tabea Blumenschein sang 1982 für die Band Die Tödliche Doris vom »Apachentanz«, den ihr 1975 Valeska Gert noch persönlich wärend der

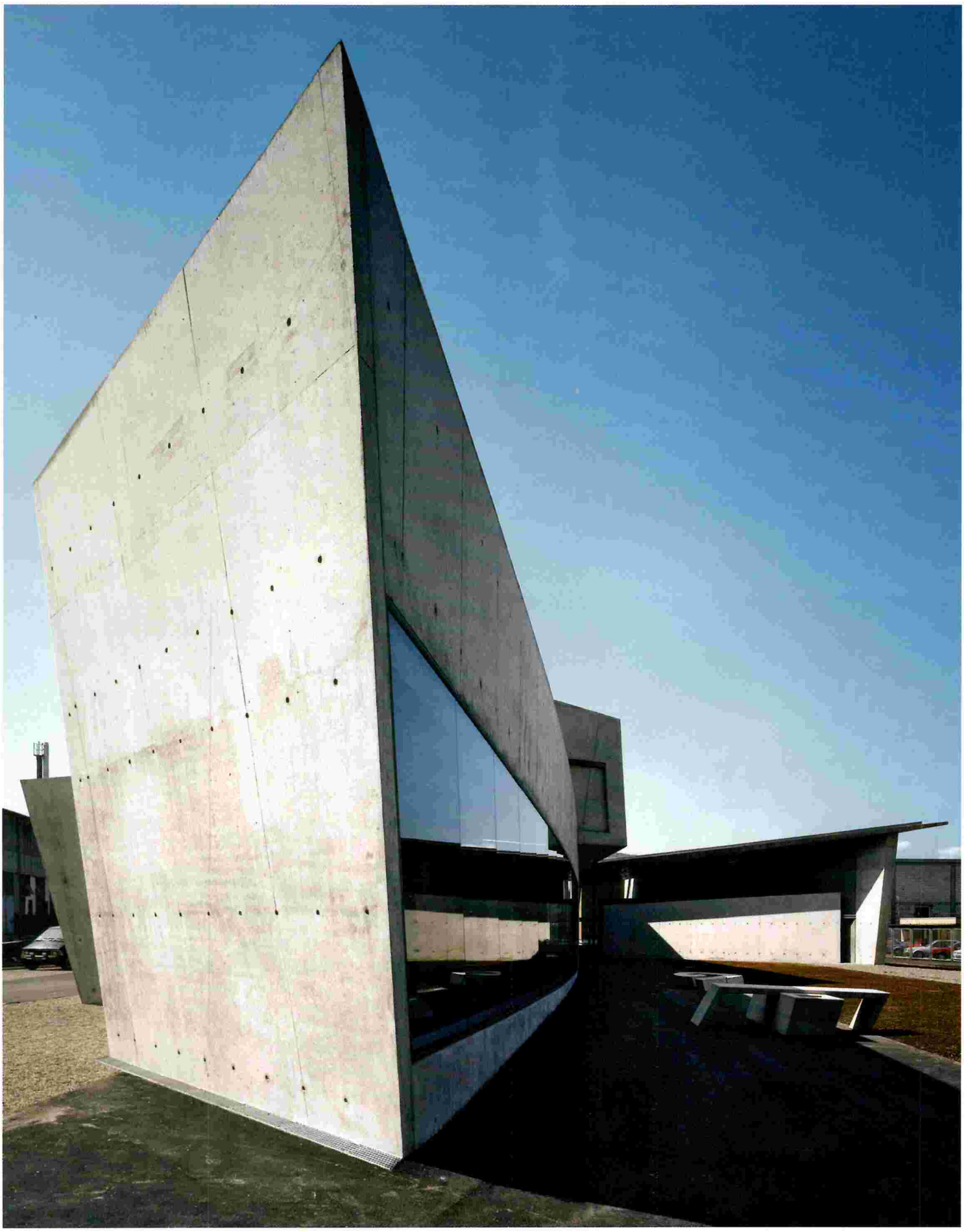
gemeinsamen Aufnahmen zum Experimentalfilm »Die Betörung der blauen Matrosen« (Regie: Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein) beigebracht hatte. Auch Nina Hagen bezog zahlreiche Anregungen von Valeska Gert, zum Beispiel das Ziehen einer ›Schnute‹ mit schwarzgeschminkten Lippen. Selbst Nina Hagens durch die Medien gegangener ›Masturbationsskandal‹ von 1979 in der ORF-Talkshow »Club 2« war inspiriert vom getanzten Orgasmus, mit dem Valeska Gert ihren Tanz »Canaille« in den zwanziger Jahren zum Höhepunkt getrieben hatte.

Im Sommer 2009 wurden die einzigen existierenden Videos entdeckt, die Valeska Gert nicht in einer Rolle als Schauspielerin zeigen (auf der Kinoleinwand war sie zwischen 1925 und 1976 in Produktionen von Hans Neumann und Georg Wilhelm Pabst, von Fellini und Schlöndorff zu sehen), sondern als Performerin in eigener Sache. Seit 1969, also genau vierzig Jahre lang, hatten die Bänder ungesehen in einem Keller gelagert. Die Werkstatt für antike Videosysteme des ZKM in Karlsruhe restaurierte sie. Auf diesen Videos sind das »Baby« und der »Tod« in Ton und Film erhalten, letztere eine Performance, von der bisher nur ein Foto bekannt war. Valeska Gert performt im Alter von 75 Jahren zum einen ein lallendes, sabberndes, weinendes und lachendes Baby, zum anderen den Prozess des Sterbens. Der Münchner Medienkünstler Ernst Mitzka, der diese Videos 1969 in Westberlin aufnahm, fragte Valeska Gert damals, warum sie bei der Performance »Tod« einen so genervten Eindruck machte. Valeska Gert darauf: »Ja, so sieht der Tod aus, wenn man nicht allein stirbt. Wenn Verwandte und Bekannte kommen, die man überhaupt nicht sehen möchte. Man liegt im Sterben und will all die Menschen gar nicht sehen, die plötzlich unangemeldet kommen, um ihr Mitgefühl und ihre große Betroffenheit zu zeigen.«

Valeska Gert gelang es, das Unfassbare und Unerklärliche, das bei den meisten Künstlern hinter hohlem Pathos oder subjektiven Ich-Formeln verschwindet, mit der ernüchternden Banalität des Lebens zu konfrontieren. In der postmodernen Kunstkritik wird die künstlerische Mimesis zu oft als wahrnehmungserweiternde Mimikry gefeiert. Valeska Gert hingegen vergegenwärtigte Zeitphänomene, die aus unterschiedlichsten Gründen übersehen wurden und von der öffentlichen Wahrnehmung ausgeschlossen blieben. Ihre ökonomische Situation konnte sie infolge ihrer Radikalität und Kompromisslosigkeit oft nur durch ihre künstlerische Vielseitigkeit erträglich gestalten, wobei sich ihre Bars als ein wichtigstes Standbein erwiesen. Getrunken wird immer. Als Valeska Gert Mitte der dreißiger Jahre in London völlig pleite auf die Idee kam, neben ihren Performances den dortigen Prostituierten Unterricht in Sexualkunde zu geben, schrieb der australische Sexualwissenschaftler Oswell Blakestone: »She made her living by teaching the whores of Soho how to make love. ›My dear‹, she said to me, ›it's simply horrifying what they don't know.‹« Auch auf diese Weise erfüllte sich Valeska Gert selbst einen Wunsch, den sie 1950 in »Die Bettlerbar von New York« äußerte: »Ich will leben, auch wenn ich tot bin.«

Wolfgang Müller *»Valeska Gert – Ästhetik der Präsenzen«, inklusive Reprint von Valeska Gerts »Mein Weg (1931), 272 Seiten, Deutsch (Martin Schmitz Verlag, 2010) 19.04.10*

»Record > Again! 40jahrevideokunst.de – Teil 2« *Hrsg. Peter Weibel, Christoph Blase. Texte von René Block, Walter Grasskamp, Wulf Herzogenrath, Klaus Staeck, Peter Weibel, u.a. über Valeska Gert. 420 Seiten, ca. 650 Abb., davon ca. 400 farbig, Deutsch, Englisch (Hatje Cantz, 2010) 30.04.10*



RAUMKOMPONISTIN AUF ABWEGEN

Zaha Hadid

Vom Science-Center in Wolfsburg über das Bühnenbild für eine Pet-Shop-Boys-Welttournee bis hin zu organisch geschwungenen Hightech-Pumps: Es scheint nichts zu geben, dem Zaha Hadid nicht ihren Formstempel aufdrücken kann. Für ihre Verdienste als Architektin erhielt sie 2004 als erste Frau den Pritzker-Preis, den ›Nobelpreis der Architektur‹, und ihr neustes Projekt, das Museum für Kunst des 21. Jahrhunderts in Rom, versetzte die Presse weltweit in Verzückung. In Hadids Idee der räumlichen Unbestimmtheit steckt durchaus ein Freiheitsversprechen – und jede Menge Geld. Doch hat die Britin mit dem Hang zum schrägen Winkel inzwischen nicht nur die Sphäre der Architektur-Avantgarde verlassen, sondern auch die Einzugsgebiete der Demokratie.

TEXT: GUNNAR KLACK **BILD LINKS:** FEUERWACHE, WEIL AM RHEIN, © CHRISTIAN RICHTERS / TASCHEN

Ruhm, Ehre und Geld sind bekanntlich ungerecht verteilt. Dieser grausame Umstand bestimmt nicht nur die Produktion von Kulturgütern. Sind Ruhm, Ehre und Geld erst mal da, schreiben sie sich nur allzu schnell der Arbeit eines Künstlers ein.

Dieser Tage ist der Fokus der Aufmerksamkeit gern auf die Architektin Zaha Hadid gerichtet: Im November vergangenen Jahres wurde ihr Prestigeprojekt »MaXXI« eingeweiht, das Museum für Kunst des 21. Jahrhunderts in Rom,. Und im Taschen-Verlag ist gerade ein monumentaler Werkband mit Hadids gesammelten Arbeiten – tatsächlich gebauten, unrealisiert gebliebenen sowie noch in Planung befindlichen – erschienen. Das allein wäre vielleicht noch nicht einer näheren Betrachtung wert, doch gehen die Ereignisse einher mit einer erstaunlichen euphorischen Gleichschaltung der deutschen Pressestimmen. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Die Zeit und das Gratismagazin der Deutschen Bahn porträtierten in den letzten Monaten die 59-jährige Architektin und säuselten entzückt Lobesgesänge auf die »Raumwunder« aus dem Hause Hadid. Kein Journalist kam auf die Idee, einmal hinter die Fassaden der aus dem Irak stammenden Britin zu blicken – und hiermit ist sowohl die Fassade aus Make-up und Issey-Miyake-Plissee gemeint, als auch jene aus Sichtbeton.

Bei Zaha Hadid verlieren die meisten Architekturkritiker die Bodenhaftung. Wenn Hanno Rauterberg in der Zeit von »Wirbeln und Wogen« schwadroniert (12.11.09), dann frönt er vornehmlich seiner eigenen Formvorliebe, ohne sie zu erklären. Bei genauerer Betrachtung stellt sich der Kniefall des Feuilletons als eine Verlegenheitsreaktion heraus: Architekturkritikern fällt es oft schwer, Ideengeschichte, Gesellschaftskritik, Ästhetik und Meinung auseinanderzuhalten – oder diese gar logisch aufeinander zu beziehen. Möchte man in Zaha Hadids Gebäuden hingegen mehr sehen als ein Formspiel, kommt man nicht um die Idee des Dekonstruktivismus herum, denn in der sogenannten dekonstruktivistischen Architektur spiegelt sich der Anspruch, theoretisch-philosophische Konzepte zu verarbeiten. Auch wenn dies oft bedeutet, dass Architekten metaphysische Theorien einfach physisch ›verwirklichen‹.

In den frühen achtziger Jahren nahm eine kleine Zahl von Architekten den Kerngedanken aus den Theorien der postrukturalistischen Philosophen Jacques Derrida und Michel Foucault, selbstverständliche Paradigmen der Gesellschaft als konstruiert zu demaskieren, zum Anlass, eigene Architektur-Formen zu entwickeln. Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank O. Gehry, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman und Bernard Tschumi stellten die kartesische Ordnung des Raums als gesellschaftlich determiniert infrage. Unter der gestalterischen Maxime, das Unmögliche möglich (oder zumindest sichtbar) zu machen, wollten sie die physikalischen Grenzen des dreidimensionalen Raums, die geordneten Achsenverhältnisse von Höhe, Tiefe und Weite sprengen. Schräge Winkel, scheinbar stürzende Konstruktionen und unvollendet wirkende Strukturen schienen den Gesetzen der Schwerkraft zu widersprechen und zierten die unrealisierbaren Entwürfe der Architekten.

Allein mit dem philosophischen Dekonstruktivismus hatten Hadid und Co dann doch wenig am Hut. Von vornherein galt ihr vorrangiges Interesse der Formfindung. Zaha Hadids Abschlussarbeit an der Londoner Architectural Association School bestand 1977 aus einer wild durcheinandergewirbelten Copy-and-paste-Adaption von Formen, die aus dem architektonischen Konstruktivismus bekannt waren. Streng geometrische und klar gegliederte Körper zweckentfremdete Hadid mit visueller Überzeugungskraft und spektakulärer Präzision zu Symbolen eines überkommenen und spießigen Nützlichkeits-Imperativs. Auch Hadids Entwürfe der achtziger Jahre entsprachen einer rein ästhetisch-architektonischen Umdeutung. Ihr Projekt »The Peak« (1982), der neokubistische Entwurf eines Freizeitparks in Hongkong,

Dieser Kompromiss zwischen Verrücktheit und Alltagsanforderungen gehört nicht zu Zaha Hadid Vorzeigeprojekten. Was für Hadids Verhältnisse konservativ erscheint, ist allerdings immer noch moderner als eine Schlossrekonstruktion und die fortschreitende Friedrichstraßisierung Berlins. Das Wohn- und Geschäftshaus in der Berliner Stresemannstraße wurde 1987–94 geplant und gebaut. (Foto: Gunnar Klack)

Die Verzahnung von Bauindustrie und Marktwirtschaft wird in der Architekturtheorie gerne ausgeklammert

blieb allerdings ein Gedankengang auf Papier. Bis dekonstruktivistische Architektur wie ihre tatsächlich gebaut werden konnte, sollte noch ein Jahrzehnt vergehen.

Im Jahr 1988 sorgte die Ausstellung »Deconstructivist Architecture« im New Yorker Museum of Modern Art dafür, dass dekonstruktivistische Architektur fortan endgültig nicht mehr diskursübergreifend interpretiert wurde: Die Kuratoren Philip Johnson und Mark Wigley definierten Dekonstruktivismus lediglich als eine direkte Reaktion auf den architektonischen Konstruktivismus. Während man in der Philosophie unter dem Begriff ›Konstruktivismus‹ die Idee versteht, jedes Individuum konstruiere seine eigene Realität in der eigenen Wahrnehmung, ist damit in der Architektur ein sehr technischer Stil der frühen Moderne gemeint, der mit Wahrnehmungsphilosophie nun wirklich sehr wenig gemein hat. Da der Begriff ›Konstruktivismus‹ in der Architekturgeschichte eine viel größere Relevanz besitzt als in der Philosophie, überschattete dieser Architektur-interne Brückenschlag von nun an die ursprüngliche Bedeutung. In den neunziger Jahren ermöglichte schließlich die Entwicklung computerberechneter Statik und dreidimensionaler Raumsimulationen die Umsetzung dekonstruktivistischer Baupläne und machte die Dekonstruktivisten prompt zu Stars der Architekturszene. Ihre Absicht, die physikalischen Restriktionen zu überwinden, wurde zum Alleinstellungsmerkmal, mit dem sie sich auf dem Markt platzieren konnten. Die vollendete Allianz zwischen architektonischer Geste und marktwirtschaftlicher Zugkraft hielt schließlich mit Frank Gehrys Guggenheim-Museum in Bilbao unter

dem Stichwort »Bilbao-Effekt« Einzug in alle Stadtmarketing-Fibeln der westlichen Welt. Das Muster ist bekannt: Theoretische und künstlerische Extrempositionen werden, sobald sie als Prinzipien etabliert sind, zu Repräsentationszwecken genutzt. Dekonstruktivistische Architektur bot dank ihrer eingebauten Überraschungseffekte das nötige Spektakel, und auch Zaha Hadid bekam zunehmend öffentliche Aufträge – aus Städten wie Rom, Wolfsburg, Kopenhagen, Straßburg, Cincinnati und, natürlich, Weil am Rhein.

Trotz ihrer Repräsentativität setzten Hadids Bauten fließende Formen, horizontale statt vertikale Ausrichtung und offene Grundrisszuschnitte an die Stelle traditioneller Stadtarchitektur. Als ästhetisches Konzept betrachtet, vermögen ihre entrückten Raumkompositionen nach wie vor zu faszinieren, auch heute, da sich der restaurative Geist neoliberaler Geschäftsgeilheit in Steinfassaden und Marmorfoyers manifestiert. Auch die Berliner Humboldt-Universität betont mit der majestätischen neuen Gebrüder-Grimm-Bibliothek ihre kaiserlich-preußischen Wurzeln. Die vielfach schiefwinkligen Betonskulpturen von Hadid hingegen versetzen den Betrachter nicht in eine Ehrfurchtsstarre, sondern fordern ihn zur Bewegung im Raum auf. In Hadids Idee der räumlichen Unbestimmtheit steckt durchaus ein Freiheitsversprechen. Die von ihr entworfenen Kunstmuseen in Rom und Cincinnati dürften weltweit zu jenen wenigen Gebäuden gehören, die weit davon entfernt sind, ›Wände‹, ›Dächer‹ und ›Fenster‹ zu besitzen. Bei kaum einer Architektur verschwinden bekannte Elemente so radikal wie bei Hadid. Um eines ihrer Gebäude seiner Einzigartigkeit zu berauben, müsste man es wohl komplett abreißen, und selbst im Fundament wären noch dynamische Formen erkennbar.

Zugleich gilt aber: Kein Architekt kann ohne den Segen reicher Auftraggeber erfolgreich und aufwendig bauen. Deshalb werden die Aspekte der Verzahnung von Bauindustrie und Marktwirtschaft in der Architekturtheorie auch gerne ausgeklammert – zumindest so lange die Wirtschaft brummt. Doch mit Beginn des neuen Jahrtausends mussten sich einige Dekonstruktivisten der Kritik an ihren guten und lukrativen Beziehungen zum Großkapital stellen – selbst die Coop-Himmelb(l)au-Gründer Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky, die noch 1968 mit der Parole »Architektur muss brennen« agitatorisch gegen bauplanerische Konventionen vorgingen, um Anfang des Jahrtausends dann in München mit der pompösen »BMW Welt« dem Automobilkonzern ein Denkmal zu setzen. Und noch einer Problematik mussten sich die mit Privilegien verwöhnten Architekten stellen: Mit Globalisierungskritik, Krieg gegen den Terror und Wirtschaftskrise drängten plötzlich ganz neue Themen auf die Agenda und ließen schöngeistige Konzepte vom fließenden Raum lächerlich aussehen. Das theoretische Fundament der dekonstruktivistischen Architektur war inzwischen ohnehin so schmal, dass sich jeder Protagonist zusätzliche Argumente zurechtlegen musste. Libeskind und Eisenman begegneten den neuen Anforderungen mit verbalen Ausflüchten in den Symbolismus. Ab 2001 wechselte auch die Architektur-Intelligenzija – angefangen bei Rem Koolhas – die Richtung: Neue Schlagwörter wie ›informelle Architektur‹, ›Slumforschung‹, ›Partizipation‹, ›Umnutzung‹ und ›Datenerhebung‹ eroberten den Diskurs.

Wer nun den chronologisch aufgebauten Taschen-Mehrpfünder »Zaha Hadid. The Complete Works 1979-2009« durchwälzt, wird in der ersten Hälfte davon überzeugt: Zaha Hadid hat gezeigt, was Architektur sein ›kann‹. Wer darüber hinausblättert, der begegnet jedoch hauptsächlich austauschbaren Entwürfen für arabische Emirate: ultraslicke Renderings, in denen weiße Science-Fiction-Muscheln sterile Wüstenstädte schmücken – ein Opernhaus, ein Finanzzentrum und zwei Wolkenkratzer für Dubai, ein Theater und eine Brücke für Abu-Dhabi, eine Autorennstrecke und ein Kunstmuseum für Bahrain, ein Konzerthaus für Amman in Jordanien. Dass die jeweiligen Auftraggeber eher von der Repräsentationstauglichkeit von Hadids Entwürfen angetan sind als von ihrer eventuellen poststrukturalistisch-theoretischen Grundierung, davon darf mit großer Sicherheit ausgegangen werden.

Zaha Hadid baut aber eben dort, wo das Geld noch locker sitzt, und so hat sie mit ihrem aktuellen Portfolio nicht nur die Sphäre der Architektur-Avantgarde verlassen, sondern auch die Einzugsgebiete der Demokratie. Was einstmals als intellektuelle Spielerei begann, ist erst zu einem Raumprogramm, dann zu einer reinen Ästhetik geworden, die sich ihrer Wurzeln entledigt hat – Zaha Hadid frönt heute nichts weiter als ihrer eigenen Designobsession. Einleuchtend also, dass sie auch längst nicht mehr nur Gebäude entwirft, sondern genauso Sofas, Tische und Lampen – das ist sicher ein lukratives Geschäft. Doch was am architektonischen Dekonstruktivismus neu und besonders sein sollte, das war die Neuformulierung eines Raumverständnisses. Wo steckt der Raum im Alessi-Nussschälchen?

»Zaha Hadid. The Complete Works 1979-2009«
Hrsg. Philip Jodidio. 600 Seiten, mehrsprachige Ausgabe: Deutsch, Englisch, Französisch (Taschen) 26.08.09

FELD
PEACHES CHRIST SUPERSTAR FEATURING CHILLY GONZALES
25. - 27.03. 19.30 UHR HAU 1
WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE
T. 030 - 259004 27
HAUEINS HAU ZWEI HAU DREI
recordsale, der beliebteste Onlineshop für Vinyl in Deutschland sucht eine engagierte Leitung seiner Content Managment-Abteilung
Details: >> www.recordsale.de
BERGHAIN LIVE
ELEKTROAKUSTISCHER SALON
AUFGANG + Gäste
MITTWOCH 24.03. 20:00
KONZERT
BABY DEE
support: Christoph Heemann
DONNERSTAG 25.03. 21:00
KONZERT + PARTY
AUTECHRE
support: O.S.T.
DJs: Rob Hall, Russel Haswell, Didjit
DONNERSTAG 01.04. 22:00
ELEKTROAKUSTISCHER SALON
SATURN NEVER SLEEPS
feat. Kaidi Tatham + Gäste
DONNERSTAG 08.04. 20:00
KONZERT
CARIBOU
+ Gäste
MITTWOCH 28.04. 21:00
KONZERT
SHRINEBUILDER
+ Gäste
DONNERSTAG 29.04. 21:00
Am Wriezener Bah
Berlin - Friedrichs
S Ostbah
Vorverkauf: WWW.KOKA36.DE
WWW.BERGHAI
MUSIKBÜHNE
7.3. // 20 UHR
BYTE FM / ECLIPSED PRÄSENTIEREN:
JAGA JAZZIST
SUPPORT: SILJE NES
2.4. // 20 UHR
RAIN MACHINE
SUPPORT: LONELADY
5.4. // 20 UHR
MUSIK EXPRESS / BYTE FM PRÄSENTIEREN:
WHY?
SUPPORT: JOSIAH WOLF & I MIGHT BE WRONG
VORSCHAU:
7.5. GET WELL SOON
10.5. VASHTI BUNYAN
die tageszeitung
Karten: 030 - 240 65 777 • www.volksbuehne-berlin.de
VOLKSBÜHNE AM ROSA-LUXEMBURG-PLATZ
my head is a bubble with interesting trouble
fehmi baumba
werkschau 2000-2010
ab märz im ventil verlag
www.ventil-verlag.de
Solistenensemble
KALEIDOSKO
WWW.KALEIDOSKOPMUSIK.

HUNDERT JAHRE AUF EINEN STREICH

Alex Ross

TEXT: BJÖRN GOTTSTEIN **BILD:** GEORGE SILK, © 2010 TIME & LIFE PICTURES / GETTY IMAGES

Mit »The Rest Is Noise« gelingt dem amerikanischen Musikkritiker Alex Ross eine plastische Darstellung der Geschichte klassischer Musik im 20. Jahrhundert, die sich langsam zum Standardwerk mausert. Doch fallen seiner Erzählung von Meistern und deren Meisterwerken entscheidende Aspekte der Neuen Musik zum Opfer.

Dem deutsch-argentinischen Komponisten Mauricio Kagel (*1931, †2008) wird die schöne Bemerkung zugeschrieben, dass er lieber über Musik lese, als sie höre. Sicher hängt diese Präferenz auch davon ab, wer da komponiert und wer darüber schreibt. Aber nachvollziehbar ist sie schon, die Sehnsucht nach dem Text, der der flüchtigen Musik etwas Beständiges verleiht und sie zudem sprachlich zugänglich macht. Von E.T.A. Hoffmann bis zu Kodwo Eshun reichen die Versuche, Musik zu verbalisieren und etwas aus ihr abzuleiten, was sich diskutieren lässt. Ganz gleich, ob man ein Stück nun poetisch nachempfindet, ob man es einer kritischen Analyse unterzieht oder eine philosophische Theorie aus ihm ableitet – der musikinspirierte Text ist eine schöpferische Leistung eigenen Rechts. Alex Ross, der Musikkritiker der US-amerikanischen Zeitschrift ›The New Yorker‹, hat diese Kunstform um einen weiteren Beitrag bereichert: Mit »The Rest Is Noise«, das nun in deutscher Übersetzung vorliegt, hat er eine packend erzählte, mit fast schon kriminalistischem Gespür recherchierte, und doch nicht ganz unproblematische Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert veröffentlicht – eine Geschichte der klassischen Musik wohlgemerkt.

Großartig ist das Buch, weil sein Stil am Roman und nicht an der Fachliteratur geschult ist und Ross aus einem scheinbar unerschöpflichen Repertoire von Anekdoten und Kuriositäten schöpft. Wenn Ross beschreibt, wie der amerikanische Komponist Aaron Copland in den vierziger Jahren in den Sog der sozialistischen ›Popular Front‹ gerät, was ihm in der antikommunistischen McCarthy-Ära FBI-Ermittlungen und Auftragsboykotts ein-

bringt, dann liest sich »The Rest Is Noise« wie ein Politthriller. Gleiches gilt für die wechselhafte Karriere von Richard Strauss im Dritten Reich, der sich infolge einer fatalen Mischung aus Einfalt und Selbstüberschätzung im Faschismus verstrickt. Ross schildert die Zusammenhänge mit einer Gelassenheit und Gewandtheit, der man die quälende Vorarbeit der Recherche kein Bisschen anmerkt. Das Hollywood der Vierziger, in dem die Rivalen Arnold Schönberg und Igor Strawinsky als Nachbarn Tür an Tür wohnen, wird bei ihm zu einer dieser wundersamen und seltenen Schauplätze der Musikgeschichte, an denen die hehre, ewige Kunst auf Lebensgröße zurechtgestutzt wird – zum Beispiel, wenn Schönberg sich ärgert, dass die Bustouristen stets die gegenüberliegende Villa von Shirley Temple bewundern, seinem Haus indes keinerlei Beachtung schenken.

Das alles hat viel mit Musik zu tun, sofern Ross die Werke des 20. Jahrhunderts aus solch privaten oder politischen Zusammenhängen heraus deutet. Der Autor greift dabei im Prinzip auf drei Textsorten zurück. Da sind die Schilderungen gesellschaftspolitischer Zusammenhänge und Hintergründe: die Weimarer Republik, der Faschismus, der Stalinismus, der Kalte Krieg. Ross arbeitet sich an Schostakowitschs Beziehung zu Stalin ab oder an Brittens Homosexualität. Er argumentiert aus dem Schatten der totalitären Verhältnisse heraus und schildert, wie die CIA versuchte, die Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland zu steuern. Daneben zeichnet Ross einfühlsame Porträts der Künstler, die er dem Leser mit ihren Vorlieben und Schwächen näherbringt. Schließlich sind da die Werkbeschreibungen, die allerdings im Stile schamloser Werkführerpoesie gehalten sind und mit ihren abgedroschenen, feuilletonistisch-selbstgefälligen Wendungen oft arg bemüht wirken. Formulierungen wie »federnde Rhythmen«, »biegsame Strukturen«, »verwehte Akkorde« und »erfrischende Interpretation« erträgt man am Ende einfach nicht mehr. Dennoch sind sie nötig, weil Ross den Fachjargon meidet, nicht ein einziges Notenbeispiel bemüht und trotzdem etwas über die Musik sagen möchte, und muss. Das Erstaunliche aber ist: Besonders die nicht enden wollenden Opernexegesen wirken bei ihm schematisch – obwohl gerade die Oper es einem Autor leicht macht. Sie bietet Handlung und Personal, die sich oft auf die Situation und Biografie des Komponisten beziehen lassen. Opern sind einfacher zu beschreiben und zu deuten als eine Klangfarbe oder ein Akkord einer Symphonie.

Dass Ross mit seinen Ausführungen dennoch einigermaßen konkurrenzlos auf dem Buchmarkt dasteht, hat mit dem übrigen Angebot an Einführungen zum selben Thema zu tun: Paul Griffith hat mit »Modern Music« ein solches Buch geschrieben, dem es aber an literarischen Qualitäten fehlt. Jean-Noël von der Weids »Die Musik des 20. Jahrhunderts« scheitert an seinem enzyklopädischen Anspruch. Und Hermann Danusers »Die Musik des 20. Jahrhunderts« erschien 1984 nicht nur einige Jahre zu früh, sondern bleibt bei aller Brillanz ein wissenschaftliches Handbuch, das sich dem interessierten Laien nicht leicht erschließt. Für jeden popmusikalisch sozialisierten Hörer aber, der das Gefühl hat, auch Gustav Mahler oder John Cage könnten ihn interessieren, ist »The Rest Is Noise« die ideale Lektüre. Hinzu kommt, dass Ross unter www.therestisnoise.com/audio eine Hörgalerie eingerichtet hat, sodass sich das Gelesene sofort mit dem Akustischen abgleichen lässt.

Mit kriminalistischem Gespür recherchierte Alex Ross die nicht ganz unproblematische Geschichte der klassischen Musik im 20. Jahrhundert

Trotzdem sollen einige problematische Aspekte nicht unerwähnt bleiben: Ross vertritt ein Musikverständnis, von dem man sich längst verabschiedet zu haben glaubte. Musik ist in Ross' Augen nur, was die Errungenschaften des 19. Jahrhunderts wahrt. Die von ihm in eigenen Kapiteln exponierten Komponisten sind Mahler, Strauss, Schönberg, Berg, Strawinsky, Sibelius, Schostakowitsch, Copland, Britten und Messiaen – alles großartige Komponisten, keine Frage. Doch sie haben jene entscheidende Grenze zur Avantgarde bewusst nicht überschritten. Die Werke der Avantgarde, und seien es auch die von heute längst arrivierten Meistern wie John Cage oder Pierre Boulez, werden von Ross durchgängig als verschrobene Experimente abgetan. Es ist dann vom »Irrenhaus« die Rede, von »skrupelloser Gewalt« und »niedlichem Fiepsen«. Die Schilderungen werden schlagartig tendenziös, und wer das Boulez-Porträt liest, kann sich diesen Komponisten nur als blutrünstigen Schlächter, kaum aber als sensiblen und klugen Künstler, der er eben auch ist, vorstellen. Die Musique concrète, die mit ihrer Ästhetisierung des Alltags und ihren rudimentären Sampling-Versuchen für eine der größten Revolutionen innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts sorgte, tut er mit wenigen Sätzen ab. Gleiches gilt für die elektronische Musik. Wo Ross einen Komponisten der Avantgarde wie Morton Feldman protegiert, meint er ihn adeln zu können, indem er seine Stücke mit Berg, Strawinsky und Schönberg vergleicht. Diese Annahme ist aber nicht nur abwegig, sondern auch falsch. Man stelle sich eine Geschichte der Popmusik vor, in der Michael Jackson und Madonna lange Kapitel gewidmet werden, während die Platten von Sonic Youth in wenigen Floskeln als pathologischer Lärm abgehandelt werden. Natürlich ist das amerikanische Musikleben anders geprägt als das europäische, spielen die Konventionen des Publikumgeschmacks in einer privat finanzierten Musikwelt eine viel größere Rolle. Aber dass ein Autor, der mit dem Anspruch antritt, die Musik eines so wechselhaften und an Innovationen reichen Jahrhunderts in ihrer Vielfalt abzubilden, sich auf eine derart reaktionäre Position zurückzieht, enttäuscht doch sehr.

Und noch in einem anderen Punkt ist »The Rest Is Noise« ein Vergehen an der Geschichte: Ross' Helden des 20. Jahrhunderts gehören fast alle zu jener Kategorie, die von der Kritischen Theorie und den Cultural Studies in den neunziger Jahren längst als ideologische Falle entlarvt wurde: die des toten weißen Mannes. Zwar widmet sich Ross dem Rassismus in der Musik und schildert, warum afroamerikanische Komponisten in den zwanziger Jahren keine Chance bekamen, Karriere zu machen, oder welche Auswirkungen der Antisemitismus auf das Musikleben hatte. Die Rolle von Nebenfiguren wie Kritikern und Funktionären wird erhellt, und Ross widmet vielen der von ihm vernachlässigten Komponisten wenigstens einen anerkennenden Nebensatz. Letztlich geht es ihm aber ausschließlich um Meister und Meisterwerke. Ross erliegt der Versuchung der ›grand narrative‹, jener großen Erzählung, die die gegenwärtigen Verhältnisse als Wahrheit affirmiert. Nur so lässt sich sein Erzählbogen aufrechterhalten, nur so gewinnen seine Argumente an Gewicht und Bedeutung. Die vielen Nebenwege der Avantgarde müssen deswegen ungenannt bleiben. Die wichtige Rolle, die Musik etwa in Argentinien, Japan oder Spanien gespielt hat, wird ausgeblendet. Und afrikanische Musik wird nur erwähnt, weil der große György Ligeti sich auf sie berief. Ross' Versuch, das 20. Jahrhundert in einem großen Streich abzubilden, muss aber scheitern, denn dieses Jahrhundert entwickelte sich – das gilt besonders für die Zeit nach 1945 – eben nicht entlang eines großen Bogens, sondern es zersplitterte und zerfaserte. Diesen Prozessen hätte erzählerisch Rechnung getragen werden müssen.

Alex Ross *»The Rest Is Noise – Das 20. Jahrhundert hören«, aus dem Amerikanischen von Ingo Herzke 704 Seiten (Piper Verlag) 09.10.09*

ALICE LEBT HIER NICHT MEHR (DORT ABER AUCH NICHT)

Kindheit im Film

Wenn gestandene Regisseure Kinderbücher verfilmen, sind die Kinosäle voll, vor allem mit Erwachsenen. Spike Jonze inszenierte unlängst den Bilderbuchklassiker »Wo die wilden Kerle wohnen« als kindheitsemphatisches Kaputtmach-Kino. Tim Burton setzt ab März die »Alice«-Romane von Lewis Carroll als düsteres 3D-Märchen fort. Anlass für Georg Seeßlen, einen Blick auf die beschädigte Kindheit zu werfen, und auf Traumwelten für Kinder-Erwachsene und Erwachsenen-Kinder.

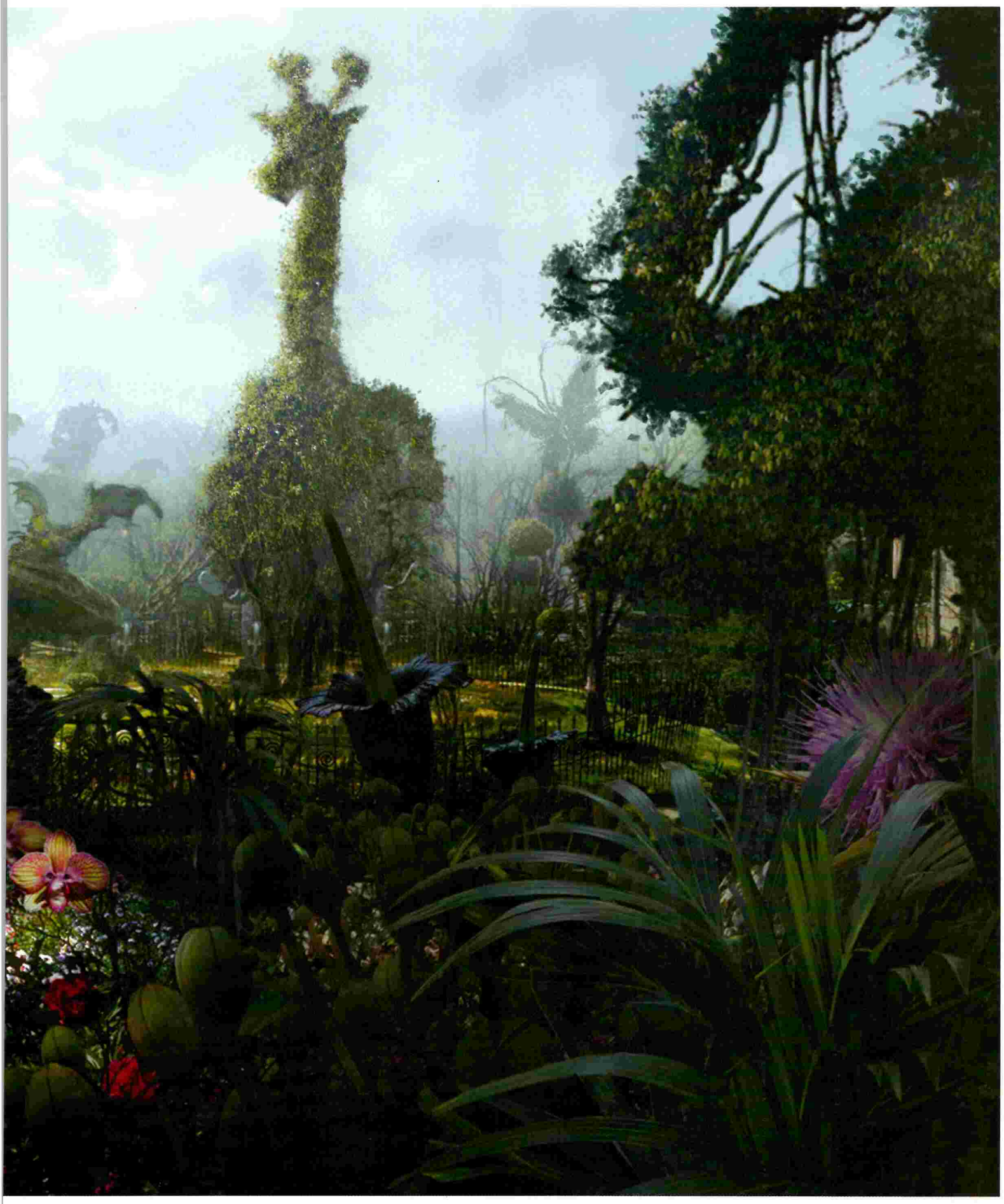
TEXT: GEORG SEESSLEN **BILDER:** © 2010 DISNEY ENTERPRISES, INC.

I.

Wahrscheinlich hat alles mit Huckleberry Finn begonnen. Ich meine Rock'n'Roll, das ist die Musik, die entstand, als Huck und ›Nigger Jim‹, das Kind von der Straße und der entlaufene Sklave, den Mississippi runterfuhren. Und selbst wenn sie zusammen alt wurden und aus dem Rock'n'Roll alles Mögliche wurde – elektronisch oder handgemacht –, so blieb diese Musik doch das Zeugnis der Freundschaft zwischen dem weißen Jungen und dem schwarzen Mann. Huck Finn und Nigger Jim waren, genauso wie die Abenteuer eines Burschen namens Tom Sawyer, von einem Kerl erfunden worden, der sich Mark Twain nannte. Vor ein paar Jahren starb in einem amerikanischen Ort namens Finn ein uralter Mann, der von sich behauptete, der größte Lügner weit und breit zu sein und als lebendes Vorbild für Huckleberry Finn gedient zu haben. Eines von beidem ist höchstwahrscheinlich nicht wahr.

Mark Twain, geboren als Samuel Langhorne Clemens in Amerika zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war ein Schriftsteller, der ein paar sehr gewitzte Bücher geschrieben hat. (Warum zum Teufel er ausgerechnet die Indianer hasste, konnten die Tom Sawyers auf unserer Seite des großen Teichs weder verstehen noch ihm verzeihen.) Im Gegensatz zur allgemeinen Klassifizierung seiner Geschichten als Jugendliteratur erklärte Twain zu Lebzeiten, das seien keine Jugendbücher, und überhaupt hasse er Jugendbücher. Vielleicht war er im richtigen Leben nicht so kinderlieb, wie sich Pädagogen das gern für Verfasser von Jugendbüchern wünschen. (Auch für Michael Ende waren Kinder die reine Pest.) Aber sein Verleger überzeugte Mark Twain davon, die beiden Romane »Adventures of Huckleberry Finn« und »The Adventures of Tom Sawyer« von ein paar deftigen Flüchen und unheimlichen Begegnungen zu befreien und als Jugendbücher zu verkaufen. Für den Absatz und das Portemonnaie war das gut, für Mark Twains schriftstellerischen Seelenfrieden nicht so sehr.

Für Geschichten wie die von Huck Finn und Tom Sawyer erfanden die Literaturwissenschaftler später den Begriff der ›doppelten Adressierung‹ – ein Text, der sowohl von einem Kind als auch von einem Erwachsenen gelesen werden kann, und beide haben ihren Spaß, wenn auch nicht unbedingt den glei-



chen. So ein Text beinhaltet auch die erwachsene Erinnerung an die Kindheit, und einen kindlichen Vorgriff auf Erwachsenes. Ein Jahrhundert nach Mark Twain erklärte zum Beispiel eine gewisse Astrid Lindgren, sie hätte ihre Bücher nie für jemand anderen geschrieben als für »das Kind in mir«.

Aus der doppelten Adressierung lässt sich eine ›doppelte Kodierung‹ ableiten, und die ist Grundlage von allem, was ernsthaft Pop genannt werden darf. Selbst wenn der Rock'n'Roll immer auch wunderbare Einheit ist, so bleibt er trotzdem die Musik des weißen, anmaßenden Kerls und des schwarzen Mannes, der – zu was immer er es im Leben auch brachte – die Sklavenzeit nie vergessen konnte. So ist auch Pop doppelt kodiert als etwas von und für ein Kind, das mehr sehen und erleben muss, darf und kann, als es einem Musterknaben wie Tom Sawyers Halbbruder Sid überhaupt möglich ist, und zugleich als etwas von und für einen Erwachsenen, der aus irgendeinem Grund auf der Flucht ist und mehr sieht als die Witwe Douglas, die einen (wie Huck Finn sagt) »siwilisieren« [sic] will.

»Eine der wirksamsten Verfremdungen von Öffentlichkeit«, schrieben Alexander Kluge und Oskar Negt in ihrem Buch »Öffentlichkeit und Erfahrung« (1972), »ist das Hereinbrechen von Kindern.« Früher hat man Kinder daher mit Gewalt und bösen Worten von der Öffentlichkeit fernzuhalten versucht. Amerika war auch deshalb die schiere Verheißung, weil man da die Kinder in die Öffentlichkeit ließ. Weder die mehr oder weniger bürgerlichen Tom Sawyers noch die proletarischen Huckleberry Finns konnten dort wirklich »siwilisiert« werden. Amerika ist ein Kinderland, aber nicht so, wie man es sich als Paradies vorstellt, genauer gesagt ist es die pure Hölle. Aber Kindheit wurde hier auf neue Art erzählbar, doppelt kodiert. Und nicht nur Pop, sondern auch ›die große amerikanische Erzählung‹ und dann ›der große amerikanische Film‹ sind ein Kreisen um diese beiden Pole: Auf der einen Seite der Junge, der nie erwachsen werden kann, und auf der anderen der Erwachsene, der die Kindheit sucht, um die er betrogen wurde.

›Kindheit‹ und ›Erwachsensein‹ scheinen sich in unserer Gesellschaft zunehmend ineinander aufzulösen. Die Erwachsenen haben die Kinderzimmer gestürmt, um sich vor den Monstern der Wirklichkeit zu verstecken. Manche von ihnen wollten den Kids die Kuscheldecken klauen und fanden doch nur die Spielkonsole und »Castle Wolfenstein«. Nur im Pop blieb, bis zu einem gewissen Grad, dieses tröstliche Huck-Finn/Nigger-Jim-Bild wirksam. Unterwegs mit Musik. Auf dem Fluss und an seinen Ufern.

Ganz anders verhält es sich mit Lewis Carrolls Alice. Sie stürzt in ihren eigenen Traum von der Erwachsenenwelt: ein Wunderland voller absurder Autoritäten, falscher Affirmationen und noch falscherer Korrekturen. Wenn Huck und Jim ›irgendwohin‹ kommen wollen, dann steckt Alice im Nirgendwo. Andererseits kann sie ins wirkliche Leben, ins oberirdische England zurückkehren, wenn sie nur die fantastischen Trugbilder durchschaut: »Ihr seid doch nur ein Kartenspiel«, mit dieser Erkenntnis ist der Wahn des Wunderlands besiegt. Huck Finn dagegen nutzt es erst mal wenig, zwei Betrüger namens ›König‹ und ›Herzog‹ zu entlarven, im Gegenteil: Ein durchschauter Erwachsener wird erst richtig böse.

Alices Wunderland ist voller absurder Autoritäten, falscher Affirmationen und noch falscherer Korrekturen

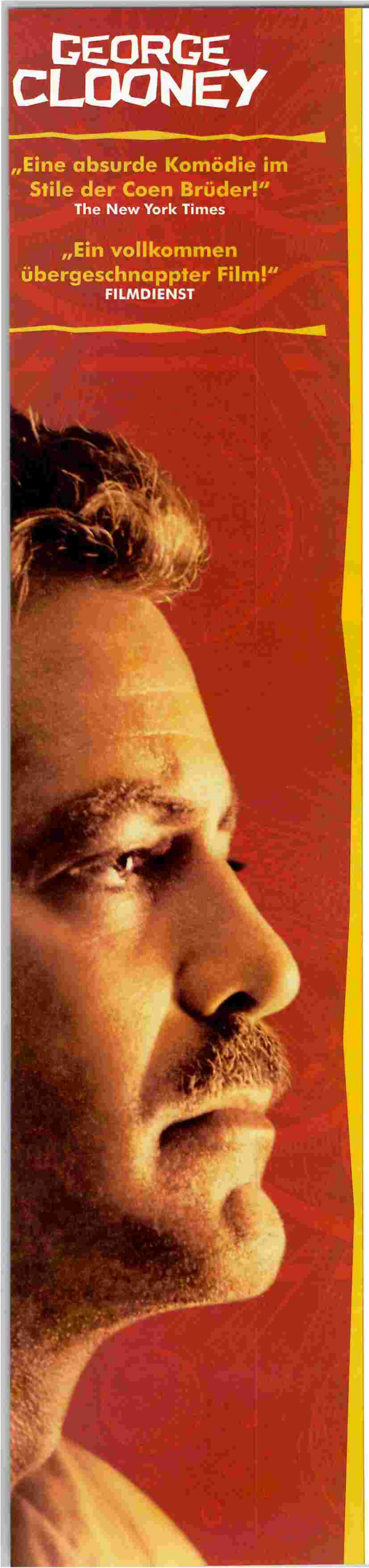
Huck, Jim und Tom einerseits und Alice, das weiße Kaninchen und der verrückte Hutmacher andererseits werden sich natürlich nie begegnen. Aus ersterer Geschichte wurde vielleicht Politik, aus der zweiten vielleicht Kunst. Vor allem wurden beide Geschichten heftig übermalt und weitergesponnen. Tom Sawyers Abenteuer zum Beispiel, die übrigens schon bei Mark Twain eine Fortsetzung unter dem Titel »Tom Sawyer, Detective« bekamen, verwandelten sich in die endlose Wiederkehr des jugendlichen Kriminalisten, der seinen Streifzügen durch die Erwachsenenwelt eine dezidiert moralische Pointe zu geben versuchte (Kästners »Emil und die Detektive« ist ein anderes Beispiel). Und aus Alice wurde Dorothy, die den »Zauberer von Oz« entlarvte, oder die Traummaschine oder den Kapitalismus, wie man es nimmt – und doch nichts anderes fand als ihr Zuhause in Kansas.

Dabei ist Alice selbst nichts anderes als ein Trick, eine Maske der Kindlichkeit, mit der sich ein mathematischer Pedant und menschlicher Sonderling namens Charles Lutwidge Dodgson alias Lewis Carroll zur selben Zeit wie Mark Twain vor dem Chaos zu schützten suchte, das er zugleich fürchtete und ersehnte. Und da sind Huck und Alice doch wieder verwandt: Sie sind beide einer Welt ausgesetzt, an der jeder Erwachsene verzweifeln müsste. Die Geste ihrer Kindlichkeit ist genauso wenig echt wie der Zauberer von Oz, und im Handumdrehen ist aus Tom ein Gangster und aus Alice eine Lolita geworden (und aus der wird womöglich eine Fernsehmoderatorin). Und noch einmal alles gewendet: Ist Alice mit ihrem Realitäts- und Gerechtigkeitssinn nicht der einzige Erwachsene unter lauter polymorph-perversen Kindwesen (dem Schweinesäugling, der Grinsekatze), die sich Sprache und Insignien der Erwachsenen zum bösen Spiel angeeignet haben? Wenn Kinder einen mehr oder weniger öffentlichen Raum stürmen, dann kommt dabei als ›Verfremdung‹ vermutlich so etwas wie das Wunderland heraus.

II.

Die Filmgeschichte der doppelten Adressierungen, der doppelten Kodierungen, der gespaltenen Kinder-Erwachsenen und Erwachsenen-Kinder beginnt mit den Slapstick-Komikern. Von Chaplin über Laurel & Hardy und die Marx Brothers zu Jerry Lewis: Das sind Wesen, die ewig Kinder bleiben und nie Kinder gewesen sind. So wie Huck und Alice Kinder-Stellvertreter für Erwachsene sind, wurden Charlie, Laurel & Hardy und all die anderen zu Erwachsenen-Stellvertretern für Kinder. Aus diesem Grund hassen wir Comedians (ohne von ihnen lassen zu können): Es sind weder Kinder noch Erwachsene, sondern einfach nur reaktionäre Idioten, die auf blödeste Weise die Ordnung wiederherzustellen versuchen. Und selbst ein Mr. Bean, den man natürlich lieben muss, spielt viel zu auffällig den Zwölfjährigen in Erwachsenenkleidung, als dass wir ernsthaft (komisch) eintauchen könnten in diese ›Dialektik der Lebensabschnitte‹.

Viele Filmemacherinnen und Filmemacher beziehen sich auf eine, und vor allem auf ihre eigene beschädigte Kindheit – wobei fragwürdig ist, ob es so etwas wie eine erfüllte und unbeschädigte Kindheit überhaupt gibt.



Es ist ja auch ein merkwürdiges Passepartout geworden, dies und jenes aus einer verletzten Kindheit heraus zu erklären. Nur die verletzte Kindheit selbst zu erklären, das fällt schwer. Die französischen Filmemacher etwa, von François Truffaut über Maurice Pialat bis Claude Miller, erzählen gerne die nackte Kindheit aus einem eher realistisch-biografischen Impuls heraus – als eine Art Erinnerungs- und Trauerarbeit. In Claude Millers verschachtelter Erzählung »Ein Geheimnis« (2007) ist eine trostlose Kindheit in den fünfziger Jahren der Schlüssel zu einer Geschichte über die Verfolgung der Juden, in der Erwachsenengeschichten und Kindergeschichten miteinander in einen Dialog treten. Sie adressieren sich gewissermaßen gegenseitig.

»Ein Geheimnis« gehört somit zu einer Reihe von Filmen, die nicht nur ›über‹ beschädigte Kindheiten erzählten, sondern ›aus‹ der beschädigten Kindheit. Diese Filme bilden erst seit den neunziger Jahren so etwas wie ein Genre, zu dessen Schlüsselmomenten wohl Philip Ridleys »Schrei in der Stille« (1990) zählen muss. Der englisch-kanadische Film führt ins allertiefste Amerika, in die Weizenfelder von Idaho, kurz nach dem Koreakrieg. Der neunjährige Seth glaubt die Geschichten, die sein sanfter und verzweifelter Vater erzählt, zum Beispiel die von den Vampiren. So ist Seth sich sicher, dass die schöne Witwe Dolphin Blue im Nachbarhaus ein Vampir ist. Eindringlich und vergebens warnt er seinen Bruder, der als Soldat in Korea war, davor, sie zu besuchen. Das Böse aber ist auf eine ganz andere Weise in der Welt, es fährt im Cadillac über die Landstraßen und hat es auf Kinder abgesehen. Und wie in den Filmen von Todd Solondz besitzen die Erwachsenen auch hier keineswegs eine gefestigte ›sexuelle Identität‹, wie es der kontrollierte Freudsche Ödipalismus gern hätte.

Einem Jahrzehnt der Filme über beschädigte Kindheiten schloss sich im vergangenen Jahr Michael Hanekes »Das weiße Band« an. Darin vollzog der Regisseur eine Umkehrung, die wir ansonsten nur im Horrorfilm finden: Die Kindheit schlägt zurück – auch wenn ›Zurückschlagen‹ oder ›Rache nehmen‹ nicht ganz der richtige Ausdruck ist. Bei Haneke geht es nicht um einzelne Kinderschicksale, es geht um Kindheit an sich. In »Das weiße Band« ist der Bruch zwischen der Kindheit und der Erwachsenenwelt durch Zivilisierung, Kultur und Fantasie nicht mehr zu verhandeln und schon gar nicht zu kitten. Und auch gerade weil Haneke mit seiner Geschichte in die Vergangenheit, in die Zeit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs schaut, verbleibt der Zuschauer in der Gewissheit: Es ist geschehen, aus und vorbei. Vielleicht hat Haneke damit den konsequenten Abschluss für die großen (und die vielen nicht so großen) Filme über die beschädigte Kindheit gefunden. Und sie alle haben einen kulturellen Pakt gebrochen: Die Vorstellungen, die Kinder seien die Zukunft einer Gesellschaft, die Kindheit sei ein Reservoir verklärter Mythen, und diese Unschuld, die Zukunft und den Mythos gelte es zu beschützen, all diese Vorstellungen sind hinfällig. Die Kindheit ist zur Überlebensfrage geworden, und alles, was wir haben – die Kraft, die Fantasie, die Skepsis –, das kommt daher, dass wir die Kindheit gehabt haben, und daher, dass wir sie überlebt haben.

III.

Mindestens drei Filmen ist es in den letzten fünf Jahren gelungen, den Übergang von der ›beschädigten Kindheit‹ in großartige Traumwelten zu zelebrieren, was im Übrigen immer auch ein Sprung vom Literarischen ins Malerische ist (eine Art, das Kino zu sprengen, also): »Pan's Labyrinth« (2006) von Guillermo del Toro erzählt von dem Mädchen Ofelia, dessen Mutter im spanischen Bürgerkrieg einen francistischen Faschisten heiratet, vor dem Ofelia in ihre finstere Welt voll melancholischer Monstren flieht; »Tideland« (2005), Terry Gilliams bei weitem schönster Film, erzählt von der kleinen Jeliza-Rose in der tiefsten amerikanischen Provinz, deren Vater sich den goldenen Schuss gesetzt hat und fortan verwesend im Schaukelstuhl sitzt, während sie ihr Traumreich um ihn herum errichtet; und in Tarsem Singhs »The Fall« (2006) kämpfen ein sterbender Mann und ein Mädchen mit gebrochenem Arm im Krankenhaus um ihre gemeinsame Traum- und Erlösungsgeschichte. Die wahren Monster sind immer die Erwachsenen. Und nur das Traumreich (Kino) schützt die bedrängte Kindheit und wird gleichzeitig zu ihrem Gefängnis.

Auch drei neue Filme, allesamt mit fantastischer Tönung, benutzen und reflektieren die Technik der doppelten Adressierung: Tim Burton macht sich an »Alice im Wunderland«, Spike Jonze hat Maurice Sendaks Bilderbuchklassiker »Wo die wilden Kerle wohnen« neu gelesen, und Wes Anderson spinnt mithilfe der literarischen Vorlage von Roald Dahl und der Stop-Motion-Technik in »Der fantastische Mr. Fox« seine Legenden von dysfunktionalen Familien weiter.

Jonze und Burton haben in Bezug auf ihre Projekte beide betont, dass sie dabei nicht unbedingt an Kinderfilme dachten. Trotzdem lässt Spike Jonze seinen Film aus der Kindperspektive beginnen, mit wilder Rauferei und einer Titelsequenz in Krakelschrift. Auch Jonze benutzt das Modell der zerbrochenen Familie, um von einer beschädigten Kindheit zu erzählen: Der kleine Max rebelliert gegen seine alleinerziehende Mutter, als diese einen

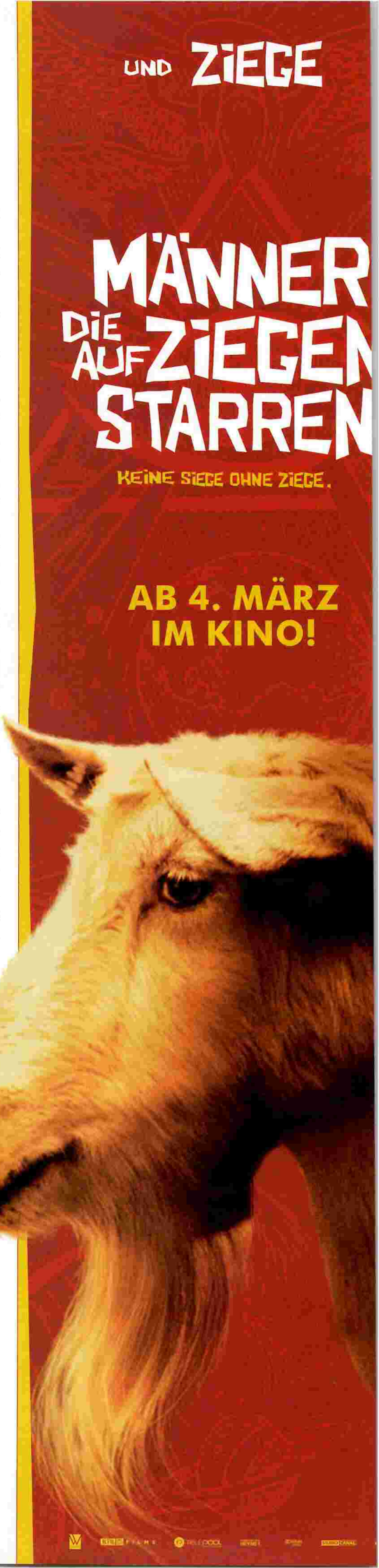
fremden Mann mit nach Hause bringt. Er flüchtet in eine Fantasiewelt, eben dorthin, wo die wilden Kerle sind. Die sind aber weniger wild als vielmehr traurig. So reicht der Zorn von Max aus, um zum König der wilden Kerle ernannt zu werden – eine Führungsrolle, die mit einem unerwarteten Maß an Verantwortung verbunden ist, denn die wilden Kerle sind allesamt gekränkte Narzissten, die um Macht, aber nicht um Autorität streiten. Am Ende zerfallen sie ganz buchstäblich, und Max bleibt nichts anderes übrig, als zur Mutter zurückzukehren. Bei Jonze wird dies zum melancholischen Abschied von der Kindheit. Der Trost, der in Maurice Sendaks letzten Worten liegt (»and it was still hot«), entzieht sich dem Film. Max hat einen Blick in den Verfall getan, sein Trip ist auch ein erschrecktes Gewahrwerden des postindustriellen Kapitalismus, weshalb der Film ein Kaputtmach-Film ist. Die Frage ist, ob die Kinder die ›Erwachsenen‹ noch retten können, mehr noch, ob es sich lohnt, dies zu wollen. So erklärt sich die Hyperaktivität des Jungen noch einmal, das ›Worldbuilding‹, der Fantasy-Trip. Und Max stellt den Entlarvungs-Illusionismus von »Der Zauberer von Oz« auf den Kopf: Er muss zaubern lernen, um die Mutter aus der Gefangenschaft und der Depression zu führen.

Wes Anderson treibt das – dem Filmemachen ohnehin verwandte – ›Worldbuilding‹ gerne auf die Spitze, etwa wenn er für die Protagonisten seines Films »Darjeeling Limited« (2007) ein eigenes Louis-Vuitton-Reisegepäck mit kleinen Tierfiguren entwerfen lässt. Mit Filmen wie »Die Royal Tenenbaums« (2001) rang der Regisseur der Dekonstruktion der dysfunktionalen Familie einigen Spaß ab. In »Der fantastische Mr. Fox«, seinem ersten animierten Spielfilm, verzichtet Anderson auf überwältigende Digitaltechnik und setzt stattdessen auf das altehrwürdige Stop-Motion-Verfahren. Der Fuchs Mr. Fox ist ein ehemaliger Hühnerdieb, der nun als Zeitungskolumnist arbeitet und mit seiner Familie ein sündhaft teures Baumhaus-Apartment bezieht, und das ausgerechnet in der Nähe einer Geflügelfarm. Da ist Mr. Fox wie ein klassischer Yuppie, oder eine Seitenfigur der Finanzkrise, wenn man so will. Und natürlich kann er seiner ›Gier‹ nicht widerstehen und klaut wieder Hühner und Gänse. Sein Sohn Ash (den es so bei Roald Dahl nicht gibt) ist der typische Nerd und Verweigerer, der sich in Comics flüchtet und seine Umwelt kaum wahrnimmt. Eine Traumwelt in der Traumwelt sozusagen. Mit dem weltmännischen Vater kommt er so gar nicht zurecht. Hinter der Action von Mr. Fox' Kleinkrieg gegen die Menschen geht es in erster Linie um die Selbstfindung von Ash. Anderson setzt seine Chronik der dysfunktionalen amerikanischen Familie also mit einer geradezu konservativen Vater-Sohn-Anerkennungsgeschichte in der Tierwelt fort.

Tim Burton hingegen richtet den Blick wieder einmal auf die dunkle Seite der Geschichte. Der ehemalige Disney-Zeichner legt für Walt Disney Pictures den mit surrealer Süße überzogenen Disney-Klassiker von 1951 neu auf, oder besser, setzt ihn fort. Seine Alice ist 19 Jahre alt und entflieht nicht der Tristesse eines bilderlosen Buches, sondern der viktorianischen Gesellschaft, die sie verheiraten will. Die Flucht führt sie wieder in jenes Wunderland, das sie schon zehn Jahre zuvor besucht hat. Das Entscheidende: Sie kann sich an die Geschehnisse von damals nicht erinnern. Bei Burton kann Alice nur Alice werden, indem sie sich gleich zweimal der Kindheit stellt, ihrer eigenen und der des Wunderlands. Kindheit als ›langue‹ und als ›parole‹. Wie bei »Wo die wilden Kerle wohnen« und »Der fantastische Mr. Fox« tritt auch Alice ihre (Selbst-) Erfahrungsreise in die verrückt gewordene Erwachsenenwelt an, um eine Aufgabe zu erfüllen: Sie muss den Jabberwock bezwingen, einen furchtbaren ›gate keeper‹, ein Monster, dessen sich auch Carroll-Fan Terry Gilliam 1977 für seinen Film »Jabberwocky« bediente. Alices letztendliche Befreiung ist, radikal genug, nicht nur eine Befreiung ›in‹ der Gesellschaft, sondern sogar eine ›von‹ ihr.

»Während das normale Individuum eine konkrete Erfahrung seines In-der-Welt-Seins besitzt, erfährt der Schizophrene sich selbst als Welt«, so beschreibt es der Psychiater Torsten Herner. Ash Fox, Alice oder Max sind keine »normalen Individuen«; das Kind ist seine eigene Welt. Anders gesagt: Man wird als Welt geboren und stirbt als überflüssiges Individuum. Zurück zur Kindheit bedeutet also zurück zur Schizophrenie. Und der Versuch, ein ›normales Individuum‹, also ›erwachsen‹ zu werden, bedeutet, sich von der Schizophrenie zu befreien oder sie wenigstens zu verbergen. Wenn also die Kindheit nicht mehr da ist, wo sie sein sollte, wenn sie unentwegt die Adresse ändert, dann werden wir uns wohl in einer ›Welt der Welten‹, in einem Chaos der ineinander verschachtelten schizophrenen Menschen-Welten zurechtfinden müssen. Die Kinder haben den öffentlichen Raum nicht gestürmt. Aber die Kindheit hat Besitz ergriffen vom Sehen und vom Kino. Immerhin.

»Alice im Wunderland«
USA 2010, Regie: Tim Burton. Mit Mia Wasikowska, Helena Bonham Carter, Johnny Depp u. a., 105 Min. (Walt Disney Pictures) Kinostart: 04.03.10



SEI DU SELBST UND DU BIST SCHÖN

»Precious – Das Leben ist kostbar«

TEXT: BARBARA SCHWEIZERHOF **BILD:** © 2009 PROKINO

In der Tradition von Filmen wie »Die Farbe Lila« und »Dangerous Minds« erzählt »Precious – Das Leben ist kostbar« von der Vergegenwärtigung eines Außenseiterschicksals. Dank seiner außergewöhnlich drastischen Konsequenz, sogar Mariah Carey verzichtete in einer Nebenrolle auf ihren üblichen Glamour, gilt er als Geheimtipp für die Oscar-Verleihung am 7. März.

Machen wir uns nichts vor: Die Geschichte einer übergewichtigen, schwarzen 16-Jährigen in Harlem, die zum zweiten Mal vom eigenen Vater schwanger ist und deshalb aus der Schule fliegt, gehört nicht gerade zu jener Sorte Film, die ins Kino lockt. Nicht umsonst wurden, um in der Popkultur von ›ganz unten‹ zu berichten, verschiedene Verkaufsstrategien entwickelt. Eine besteht im vollen Einsatz des Thrills der Düsternis: so drastisch, finster und hoffnungslos, dass es fasziniert. Die populärste Strategie ist jedoch die Ermutigungsgeschichte, die Inspirationserzählung, in der Licht am Ende des Tunnels sichtbar ist oder gleich ganze Lebensträume wahr werden. Die amerikanische Filmgeschichte ist voll von solchen Erzählungen, die oft genug auch noch das Siegel ›based on a true story‹ tragen. »Precious«, der nicht auf einer wahren Geschichte beruht, sondern auf dem Debütroman »Push« der Performance-Poetin Sapphire, bringt das Kunststück fertig, beide Strategien gleichzeitig zu bedienen: Einerseits wird der Zuschauer in anhaltende Erschütterung und Schockstarre versetzt, andererseits mit Zuversicht und Mut versorgt.

Das erweist sich durchaus als notwendig. Denn in der Figur der 16-jährigen Claireece ›Precious‹ Jones kommen Probleme zusammen, die schon beim Erscheinen des Romans 1996 vielen Kritikern »zu viel« waren. Precious ist nicht ›nur‹ übergewichtig, schwarz und vom eigenen Vater schwanger, sie wird auch von der eigenen Mutter gedemütigt, geschlagen und missbraucht, kann weder lesen noch schreiben, hat bereits mit zwölf Jahren ein Kind mit Downsyndrom zur Welt gebracht,

ebenfalls gezeugt vom drogensüchtigen Vater, der sie zudem, fast ahnt man es schon, mit HIV infiziert hat. Dabei liegt der eigentliche Horror, der von diesem Film ausgeht, in der bündigen Darlegung, wie eng all diese Elendserscheinungen zusammenhängen, wie sich das eine aus dem anderen ergibt, Missbrauch und Lernstörungen, Selbsthass und Übergewicht, Drogensucht, Inzest und Krankheit.

Den Weg heraus aus solchen Teufelskreisen bietet die Bildung, diese Überzeugung pflegt man nirgendwo so ausgiebig wie in den USA. Precious wird zwar wegen ihrer Schwangerschaft von der regulären Schule verwiesen, kommt aber in ein Alternativprogramm. Ihre Lehrerin dort ist eine schöne Frau: Ms. Rain, mit Vornamen Blu, stellt sich selbst mit dem Satz vor: »I love to teach.« Endlich erhält das Mädchen die nötige Ermutigung, zu lernen und sich seiner selbst bewusster zu werden. Was im nächsten Schritt bedeutet: genug Selbstbewusstsein zu entwickeln, um sich aus der schrecklichen Situation zu befreien.

Ähnliches hat man zwar oft gesehen, doch das Besondere von »Precious« steckt im Detail – einem Detail, das in diesem Fall das Gegenteil von kleinteilig ist: Es liegt in der Gestalt der Figur, in ihrem massigen Körper. Paradoxerweise sind es ja neben den Alten die unübersehbar Dicken, die gesellschaftlich zu Unsichtbaren werden; man nimmt sie allenfalls als störendes, massiges ›Zuviel‹ wahr. Precious hat die häufig gehörte Beschimpfung längst als Selbstbeschreibung übernommen und spricht in ihren inneren Monologen von sich als »my fat ass« und davon, dass andere sie als »ugly black grease to be wiped away« betrachten. Auch der Kinozuschauer würde über diese dumpfe Gestalt schnell hinwegblicken, wäre da nicht die Stimme aus dem Off. In kurzen, einfachen Sätzen beschreibt Precious ihre Situation von ›innen‹, bildet einen prägnanten Kontrast zur Dumpfheit und Unartikuliertheit ihrer Gestalt. Der Ton ist resignativ, aber zugleich auch überraschend gegenwärtig. »The other day I cried, I felt stupid, but you know what: fuck that day. That's why God or whoever makes new days.« Das Wunder dieses Films besteht nun darin, wie er diese beiden Elemente als Emanzipationsprozess zusammenkommen lässt: der massige Körper, der zugleich Gefängnis und Schutzpanzer dieser missbrauchten Seele ist, und wie er mehr und mehr belebt, ausgefüllt wird von der Agilität und dem Scharfsinn dieser Stimme. Das Gesicht, das zu Beginn wie erstarrt scheint im Ausdruck von Selbstekel, zeigt Empfindsamkeit, reißt im Lachen auf und wird immer stolzer und schöner. Die 24-jährige Schauspielerin Gabourey Sidibe, die Precious verkörpert, ›leiht‹ ihrer Debütrolle nicht den Glamour des eigenen Schauspielerdaseins, sie stellt ihn mit ihr, durch sie erst her. Lange hat man das in der Gegenkultur geborene Versprechen ›Sei du selbst und du bist schön‹ nicht mehr so glaubwürdig umgesetzt gesehen.

Diese Entwicklung spiegelt sich auf unerwartete Weise in den im Film ausgespielten Tagträumen von Glamour und Scheinwerferlicht, in die Precious sich immer dann flüchtet, wenn ihre Situation besonders unerträglich wird. Es sind stereotype Mädchenfantasien: Precious, Autogramme gebend auf dem roten Teppich; Precious, umringt von Kameras. Diese Fantasien erzählen nichts über ihre Person, aber viel über ihre Bedürftigkeit. Einmal stellt sie sich einen schlanken blonden weißen Teenager als ihr Spiegelbild vor –

Lenny Kravitz spielt einen Krankenpfleger, Mariah Carey eine ungeschminkte Sozialamtsangestellte

Fluchtfantasien kennen keine Political Correctness. Doch am Ende hat Precious diese Imaginationen nicht mehr nötig. Sie ist in der eigenen Gegenwart angekommen. Die erste Ahnung dieses ›Hier und Jetzt‹ hat sie, als sie in der neuen Schule das erste Mal spricht. »How does that make you feel?«, fragt Ms. Blu. »Makes me feel here«, ist ihre klare Antwort.

Wie man für das Gefühl der Gegenwart auf Glamour verzichtet, machen der Hauptfigur auf ganz unironische Weise außerdem zwei veritable Popstars in ihren Nebenrollen vor. Lenny Kravitz spielt den Krankenpfleger John, der Precious bei der Geburt ihres zweiten Kindes betreut und auf so coole Weise Anstöße zum gesunden Essen gibt, dass der ›lockere‹ Star dahinter stets erkennbar bleibt. Mariah Carey dagegen schlüpft so nahtlos in die Rolle der Sozialamtsangestellten, dass man seinen Augen kaum trauen mag. Nicht nur ihr Verzicht auf Schminke und sonstige Auftakelei trägt dazu bei, sondern vor allem die Haltung der Figur. Careys Mrs. Weiss hört vor allem zu. Statt Sozialpädagogenemphase nach dem Motto ›Du kannst mir alles erzählen‹ kommt allenfalls ein trockenes »Ich muss das wissen«. Precious beginnt zu reden, endlich.

Und trotz alledem wäre der Film vielleicht am Ende doch bloß Ermutigungskitsch, würde sich bestens in jene Oprah-Winfrey-Kultur einfügen, die den Opfern stets ihre Einfühlung leiht (wobei Winfrey nach der Premiere in Sundance im Januar 2009 eine Produzentenrolle übernahm, die für das Marketing des Films in den USA nicht unwichtig war), gäbe es nicht eine Figur, die alles Versöhnliche mit nachhaltiger Bitternis und Schrecken durchsetzt. Die Rede ist von Mary, Precious' von Mo'Nique gespielter Mutter. Die ist nicht nur schlecht und bösartig, sie dünstet die Frustrationen eines Lebens in Armut und Unbildung förmlich aus. Missgunst und Rachsucht auf alle, die es besser haben als sie, sprechen ihr aus jeder Pore. Als ›Welfare Queen‹, die das übelste Vorurteil noch weit übertrifft, verbringt sie ihre Tage hinter ständig zugezogenen Gardinen dauerrauchend vor dem Fernseher, attackiert ihre Tochter mit ihren Launen vollkommen hemmungslos, verbal wie körperlich. Und wenn sie sich im hautengen geblümten Catsuit schön macht, hat man tatsächlich den Eindruck, ein gefährliches, übelgelauntes Raubtier vor sich zu sehen.

Am Ende, wenn Mary bei Mrs. Weiss gierig auf die Fortzahlung des Kindergeldes insistiert, legt Mo'Nique in einem langen Monolog ihre Figur bloß. Es ist ein Auftritt, der unter die Haut geht, weil die Schauspielerin, die in den USA vor allem als TV-Comedian bekannt wurde und seit Oktober eine eigene Late-Night-Show hat, unter der Oberfläche von Bösartigkeit, Hinterhältigkeit und Aggression das nackte Elend dieser Frau sichtbar macht. Man erkennt, dass es Marys eigene, ewig ungestillte Bedürftigkeit nach Liebe und Aufmerksamkeit ist, die sie blind macht für die Nöte, ja für die Existenz der Tochter, und man weiß nicht, ob man sie verurteilen oder doch einen Anflug von Mitleid empfinden soll.

In einer merkwürdigen Welle der Anerkennung für die Darstellung des ›Bösen‹ – man denke an die vielen Auszeichnungen für Christoph Waltz' Verkörperung eines SS-Offiziers in »Inglourious Basterds«! – hat Mo'Nique für diese Rolle bereits eine ganze Reihe von Preisen bekommen, darunter den Golden Globe als Beste Nebendarstellerin. Man kann die diversen Jurys verstehen, denn wo einem Gabourey Sidibes Precious ans Herz wächst, ist es Mo'Niques Mary, die umso stärker fasziniert, die sich einprägt und einen nicht mehr loslässt. In der schwierigen Balance von Horror und Hoffnung, die Regisseur Lee Daniels mit diesem Film wagt, mischt ihre Figur die Frage nach Opfer und Täter neu auf und sorgt dafür, dass am Ende nicht die Rührseligkeit allein triumphiert.

»Precious – Das Leben ist kostbar« *USA 2009*
Regie: Lee Daniels. Mit Gabourey Sidibe, Mo'Nique, Mariah Carey, Lenny Kravitz u. a., 110 Min. (Prokino) Kinostart: 25.03.10

DIE SEHNSUCHT NACH DEM MORD

»Un prophète« von Jacques Audiard

TEXT: TOMASSO SCHULTZ **BILD:** © 2009 SONY PICTURES

Als junge Analphabeten, die in extremen Situationen über sich hinauswachsen, sorgen zwei bisher unbekannte Schauspieler in diesem Frühjahr für Aufsehen im Kino. Während Gabourey Sidibe in »Precious« (siehe Seite 116) überzeugt, trägt der 1981 in Belfort geborene Tahar Rahim »Un prophète« von Jacques Audiard selbst durch die finstersten Momente. Über diese verblüffende Leistung in einem großartigen Film berichtet Tomasso Schultz.

Billy Wilder fragte sich: »How would Lubitsch do it?«, den heißen Atem des großen Vorbilds immer im Nacken. Volker Schlöndorff reagierte mit einem »How would Billy do it?«, auch wenn sich ausgeprägte Wilder-Momente in seinem Œuvre selbst mit Mühe nicht finden lassen. Die Geste zählt. Was die amüsante Frage aufwirft, wen Jacques Audiard zu Rate ziehen wollen würde, so er denn die Unterstützung eines persönlichen Propheten zur Lösung kniffliger filmischer Probleme benötigte? Melville, Clouzot und Duvivier vielleicht, die drei großen Genreregisseure des französischen Kinos, als deren legitimer Nachfolger er gepriesen wird? Oder Scorsese, DePalma und Coppola, als Vertreter des von Audiard verehrten New Hollywood, dem er mit seinem vierten Film »De battre mon cœur s'est arrêté« (»Der wilde Schlag meines Herzens«, 2005), einem Remake von James Tobacks »Fingers« (»Finger – Zärtlich und brutal«, 1978), seine Aufwartung machte?

Gewiss ist, wessen Name sicher nicht auf einem Zettel an der Wand seines Büros auftauchen würde: der seines Vaters, Michel Audiard (1920–1985), Drehbuchautor und Regisseur, bekannt vor allem für seine Arbeiten an schablonenhaften Belmondo-Vehikeln wie »L'incorrigible« (»Der Unverbesserliche«, 1974), »Flic ou voyou« (»Der Windhund«, 1979) oder »Le Professionnel« (»Der Profi«, 1981). »Was mein Vater gemacht hat, gefiel mir überhaupt nicht«, erzählt Audiard in Interviews und geißelt dessen pragmatische Haltung zum Filmemachen: Für ihn sei es ein

Job gewesen. Der Sohn hingegen zählt sich zur Generation der Cinephilen. Womit sich einerseits erklärt, warum in Jacques Audiards Filmen oft junge Männer im Mittelpunkt stehen, die sich von ihren Übervätern abnabeln müssen, andererseits aber auch deutlich wird, warum er 42 Jahre alt werden musste, bis er erstmals auf dem Regiestuhl Platz nahm – neun Jahre nach dem Tod des Vaters. Und dann dauerte es noch einmal 15 Jahre, bis es ihm mit »Un prophète« gelang, die zwei Herzen in seiner Brust erstmals im Einklang schlagen zu lassen, also den intellektuellen Ansatz zum Filmemachen und seine Liebe zum Genrekino, die ihm der Vater verleidet hatte – und im Alter von 57 Jahren schließlich der beste französische Regisseur der Gegenwart zu werden.

Stets erzählt Audiard von unbehausten Seelen, die dazulernen müssen, wenn sie überleben wollen, die sich anpassen müssen, um ihre Seele zu beschützen, die in Extremerfahrungen etwas Neues schaffen müssen, wenn sie das alte Ich bewahren wollen: Sie müssen Brutalität gegen sich und andere lernen, um zärtlich bleiben zu können. Der 18-jährige Malik aus »Un prophète« (deutscher Titel: »Der Prophet«) ist insofern die Quintessenz der bisherigen Hauptfiguren Audiards: Den Opportunisten aus »Un héros très discret« (»Das Leben: eine Lüge«, 1996), der sich nach dem Zweiten Weltkrieg eine völlig neue Vergangenheit erfindet, entdeckt man ebenso wie Züge des Ex-Knackis aus »Sur mes lèvres« (»Lippenbekenntnisse«, 2001), der lernen muss, auf die Fähigkeiten einer tauben Sekretärin zu vertrauen, um sich mit einem verwegenen Coup aus der Abhängigkeit eines Gangsters zu befreien, und auch der Immobilienhai aus »De battre mon cœur s'est arrêté«, der sich gegen seinen halbseidenen Vater stellen muss, um eine Karriere als Konzertpianist einschlagen zu können, winkt aus der Ferne. Die feminine Seite von sich zu entdecken in ausgewiesenen Männerverhältnissen, das ist Audiards Thema. »Un prophète« verschärft die Grundproblematik: Malik ist eine noch extremere Figur, ein unbeschriebenes Blatt, ein leeres Gefäß, wurzellos, ahnungslos, allein auf sich gestellt. Er kann weder lesen noch schreiben, als er wegen einer Lappalie zu sechs Jahren verknackt wird und ins Gefängnis kommt, in die ultimative Männergesellschaft. Er ist Freiwild, den diversen Cliquen und Gruppierungen hilflos ausgeliefert in diesem System, dessen Gesetze er nicht kennt.

Mit den anderen Helden Audiards verbindet den jungen Araber aber auch, dass er auf seine Intelligenz vertrauen kann: Wer schnell dazulernt, der überlebt in einer feindseligen Welt. Als schwächstes Glied in der Nahrungskette wird Malik zunächst geschluckt, von der korsischen Mafia, die im Knast unter der brutalen Führung des Don Luciani das Zepter in der Hand hält: Der zwingt Malik, als Unterwerfungsbeweis einen anderen Araber zu töten. Es ist eine von vielen fast unerträglich brutalen Szenen, die diesen Film und auch den Protagonisten nachhaltig prägen: Der Geist des Ermordeten verfolgt den Jungen und weckt in ihm eine Sehnsucht, die er nicht kannte, ein unerwartetes Zugehörigkeitsgefühl zu den nordafrikanischen Arabern im Gefängnis. Fortan bewegt sich Malik im Spannungsfeld der zwei Gruppierungen. Er schweigt und lernt dazu, schmiedet Allianzen, nimmt sein Schicksal in die Hand. Während er Auftragsarbeiten für die Korsen ausführt und das Vertrauen Lucianis gewinnt, baut er sich parallel einen eigenen Drogenring auf. Aus diesem Drahtseilakt, der ständigen Gefahr der Entdeckung, entwickelt sich eine enorme Spannung.

Audiard erzählt von unbehausten Seelen, die dazulernen müssen, um zu überleben

»Un prophète«, der im vergangenen Mai auf dem Festival de Cannes Premiere feierte und dort mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichnet wurde, ist zum einen ein lupenreiner Gefängnisfilm. Er gibt einen umfassenden Einblick in den Mikrokosmos Knast, seine Strukturen und Hierarchien, und spiegelt damit auch französische Realität wider, den alltäglichen Rassismus, das Klassenbewusstsein, das Cliquendenken. Und doch ist der Film an diesen Strukturen nur so weit interessiert, wie sie dazu beitragen, seine Geschichte zu transportieren und den Weg seines Helden nachvollziehbar zu machen. Es geht um Plot, Handlung, Story, darum, wie sie am effektivsten vermittelt und wie am besten vorangetrieben wird. Das beherrscht Audiard wie kein Zweiter im französischen Kino. Seine Dialoge sind knapp und funktional, jede Szene hat erzählerisch eine Bedeutung. Mag die Laufzeit von 150 Minuten auch Exzess und Leerlauf suggerieren: »Un prophète« ist mit einem Höchstmaß an Konzentration erzählt – eine perfekt geölte Maschine, wie das nur im Genrekino möglich (und nötig) ist.

Am beachtlichsten ist der Film handwerklich jedoch immer dann, wenn er die Konventionen mit großer Lust unterläuft. Je vertrauter einem ein Versatzstück vorkommt, desto sicherer kann man sein, dass Audiard einen Weg erdacht hat, es auf denkbar spektakuläre Weise aufzulösen. Eine wilde Schießerei bei einem vergeigten Raubzug auf Freigang endet zum Beispiel in einem Scherbenregen im Inneren eines Autos, der nur als wunderschön beschrieben werden kann – das letzte Adjektiv, das einem bei so einer Szene eigentlich einfallen dürfte.

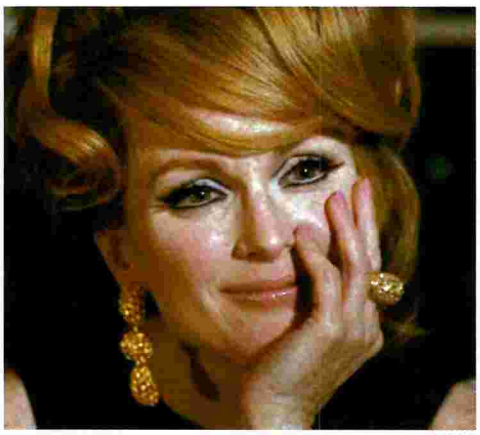
Was »Un prophète« zu Audiards ganz persönlichem »Goodfellas« (1990) macht – vorausgesetzt, man sieht in »De battre mon cœur s'est arrêté« sein »Mean Streets« (»Hexenkessel«, 1973) –, ist nicht das filmische Feuerwerk, das der Regisseur mit unbedingtem Gestaltungswillen und stilistischer Finesse abbrennt, sondern seine Hauptfigur. Der während des Drehs 18-jährige Newcomer Tahar Rahim, der den anderen Audiard-Helden Mathieu Kassovitz, Vincent Cassel oder Romain Duris mit seinen hageren, jungenhaften Zügen so auffallend ähnlich sieht und für »Un prophète« beim Europäischen Filmpreis im Dezember als Bester Darsteller ausgezeichnet wurde, spielt Malik mit verblüffender Vielseitigkeit. Es ist Maliks Durchhaltewillen, der den Film auch in den finstersten Momenten erträglich macht. Wenn der Junge bei einem seiner Freigänge in einem Flugzeug Platz nimmt, wird er auf einmal lebendig und aufgeregt, wie man ihn bisher noch nicht erlebt hat. Und man realisiert: Dieser Junge, der durch die Hölle gegangen ist, zum Mörder, zum Verräter, zum Lügner geworden ist, sitzt gerade zum ersten Mal in seinem Leben in einem Flugzeug. Und er freut sich wie ein Kind. Da wird klar, was Audiard wirklich erzählen will: All das Morden, Planen, Täuschen, all die Härte und Brutalität sind nur ein Schutzwall, den Malik um sich gezogen hat, damit er tief in sich das eine bewahren kann, was er sich nicht nehmen lassen will: seine Unschuld. Er ist ein »Self-Made Hero« – so der englische Verleihtitel von Audiards »Un héros très discret«, den der Regisseur persönlich dem eigenen Originaltitel vorzieht.

Am Ende von »Un prophète« verlässt Malik das Gefängnis und kann die Frau seines verstorbenen besten Freundes in die Arme schließen. Es gibt eine Zukunft. Jimmie Dale Gilmores Interpretation von »Mack the Knife« aus dem Jahr 2000 erklingt. Und der Haifisch, der hat Zähne, und die trägt er im Gesicht. Man kann sie genau sehen, denn Malik, der brutale Gangster und zärtliche Junge, kann nicht anders, weil er sein Glück nicht fassen kann: Er muss lachen.

»Un prophète« *Frankreich, Italien 2009, Regie: Jacques Audiard. Mit Tahar Rahim, Niels Arestrup, Adel Bencherif u. a., 150 Min. (Sony) Kinostart: 11.03.10*

IM GOLDENEN LICHT EINES PARKPLATZES

»A Single Man« von Tom Ford



TEXT: ESTHER BUSS **BILDER:** © 2009 SENATOR FILM

In »A Single Man« zeigt sich Modedesigner und Regiedebütant Tom Ford wenig interessiert am ›period picture‹.

Christopher Isherwoods 1964 erschienener Roman »A Single Man« beginnt mit dem Erwachen eines unspezifischen »es«, das sich nach einem morgendlichen Ritual in George Falconer verwandelt, einen 58-jährigen schwulen Briten, der als Literaturprofessor in Los Angeles lehrt. Der Kern dieser ›George-Werdung‹ ist das Ankleiden, was Isherwood als eine notwendige Form der Maskerade beschreibt: »Ankleiden muss es sich, denn es will ja raus und unter die Menschen gehen, und diese anderen Wesen sollen es ja identifizieren können, für sie muss sein Auftreten statthaft und annehmbar sein«. Dieser Moment des ›Dressing-up‹ gilt in Tom Fords Verfilmung jedoch nicht nur für George, der von Colin Firth gespielt wird, sondern für den Film an sich. Denn »A Single Man« macht vor allem den Eindruck eines Maßanzugs, makellos, elegant und äußerst luxuriös.

Nun überrascht es nicht wirklich, dass ein Modedesigner wie Tom Ford, der als Retter des Labels Gucci in die Modegeschichte einging und seit einigen Jahren erfolgreich eine eigene Linie betreibt, sich als Regisseur besonders ausgiebig um das ›Aussehen‹ seines Films kümmert. So streift er denn auch seiner Hauptfigur den visuellen Stil wie ein Outfit seiner neuesten Kollektion über. Im Wesentlichen werden zwei verschiedene Looks präsentiert: graue Bilder mit fahlem Licht und ausgebleichten Farben für depressive Gefühlszustände (die sich taub anfühlende Realität) und sattes, farbenprächtiges Technicolor im Zustand von Glück oder Lebendigkeit (Rückblenden, Traumsequenzen, Fantasien). Die psychologisierende Bildsprache des Films ist zweifelsohne etwas plump.

»A Single Man« spielt an einem einzigen Tag, es ist der 30. November 1962 – eine Gegenwart, die für George immer noch von der schmerzhaften Erinnerung an den Unfalltod seines langjährigen Lebensgefährten besetzt ist. Die Zeitangabe wird schon bald mit einer historischen Markierung verknüpft, nämlich der Kubakrise und der damit verbundenen Angst, dass sich der Kalte Krieg in einen ›realen‹ verwandeln könnte. Diese Anbindung an ein historisches Jetzt dient jedoch kaum dazu, das persönliche Schicksal der Figur mit den gesellschaftlichen Konditionen der Zeit kurzzuschließen – wie es etwa in der Fernsehserie »Mad Men« der Fall ist, die ungefähr zur selben Zeit spielt –, sondern allein, um die emotionale Distanz der Figur zu Geschichte und Weltgeschehen deutlich zu machen. Seine Umwelt ist George ziemlich egal – er plant den Tag mit seinem Selbstmord zu beenden. Doch durch unerwartete flüchtige Begegnungen, nicht zuletzt mit Kenny, dem neugierigen Studenten mit dem rosigen Modelgesicht und dem flauschigen Wollpullover, dringt ganz buchstäblich Farbe in Georges Leben.

Im Vergleich mit Fords aggressiven, aufgesexten Anzeigenkampagnen für Gucci wirkt »A Single Man« erstaunlich prüde. Es gibt zwar ein paar gut durchtrainierte nackte Männeroberkörper zu sehen, doch von einem schwulen Begehren erzählen diese Bilder kaum. Nur einmal kommt es zwischen George und dem schönen Stricher Carlos zu einem offensiv inszenierten erotischen Moment. Im goldenen Licht eines Parkplatzes rauchen sie eine Zigarette zusammen, Carlos bläst George lasziv den Qualm ins Gesicht. Diese entfernte Anspielung auf Jean Genets homoerotischen Kurzfilm »Ein Liebeslied« (»Un Chant d'Amour«, 1950) wirkt wie ein Abziehbild im Vintage-Design – die Radikalität der Vorlage ist von der glanzvollen Oberfläche allerdings gänzlich verschluckt worden.

»A Single Man« *USA 2009 Regie: Tom Ford. Mit Colin Firth, Julianne Moore, Nicholas Hoult u. a., 99 Min. (Senator) Kinostart: 25.03.10*

BILDSCHIRMLEUCHTEN

Wichtige Neuerscheinungen auf DVD

TEXT: RALF KRÄMER

»District 9«

Hamburg und Johannesburg, diese beiden Städte dienen als Schauplätze zweier Filme, in denen die Dämonisierung universalisierter Globalisierung überwunden wird. Als bedrohlich erweist sich nur die Unfähigkeit des Menschen, sich in der durchökonomisierten Moderne zurechtzufinden. Johannesburg: 1982 hatte ein außerirdisches Flugobjekt den Himmel über der südafrikanischen Metropole zu seinem Hafen erkoren. Die millionenstarke hilflose Besatzung des Raumschiffs, das von seiner Kommandantur im Stich gelassen worden war, suchte Asyl auf der Erde und bekam es gewährt. **DISTRICT 9**, so heißt das daraufhin entstandene Flüchtlingslager und so lautet auch der Titel des genialen Kinodebüts des Johannesburger Regisseurs Neill Blomkamp. Im Cinéma-vérité-Stil ahmt er eine Dokumentation nach und führt dabei sehr wirkungsvoll Science-Fiction, Politthriller und Apartheidsdrama zusammen. Denn die Außerirdischen bekommen geballten Rassismus zu spüren, während ihre fortschrittliche, auf eigener DNA basierende Waffentechnologie beim Homo sapiens natürlich Begehrlichkeiten weckt.

Gestrandet ist auch die Besatzung des Frachters Rheinland, nur interessiert sich kein Mensch dafür. Vom Schiffseigner ohne Heuer und in ungeklärter Rechtslage im Hamburger Hafen zurückgelassen, wird eine Flaschenpost zum letzten Hoffnungsträger, um der **HÖLLE HAMBURG** zu entkommen. Doch der Notruf erreicht ausgerechnet eine gestresste Filmemacherin auf der Suche nach einer heißen Story. Zu diesem Filmbastard aus realen Interviews und einem leicht versponnenen, oft radikal amateurhaft gestalteten Wirtschaftskrimi ließen sich Goldene-Zitronen-Gründungsmitglied Ted Gaier und Filmemacher Peter Ott von einer wahren Geschichte inspirieren. 1999 harrte für zwölf Monate die verwaiste multinationale Mannschaft eines ›abandoned ship‹ im Hamburger Hafen vor Anker aus, bis ihr Schiff schließlich zwangsversteigert wurde. Im Film stemmt sich die Crew mit heldenhafter Beharrlichkeit und kalauernden Parolen (»What's the greatest nation? Donation!«) gegen ihr Schicksal.

Auch angesichts der 13 Kurzfilme, aus denen **DEUTSCHLAND 09** kompiliert wurde, kommt man sich wie in der Hölle vor. In dieser Sammlung verteidigt ein cholerischer Traditionalist die alte Frakturschrift der FAZ mit Waffengewalt, erklären geschichtslose Spekulanten sowohl den Rauchern als auch Altbauten und Super-8-Filmen den Krieg und werden die Geister von Ulrike Meinhof und Susan Sontag in einer Art Séance zusammengeführt. Letztere Konstellation geht auf das Konto der inzwischen 17-jährigen Helene Hegemann, die mit ihrem famosen Teenage-Drama »Torpedo« 2008 ihr Regiedebüt gab. »Deutschland 09« macht, schaut man die geballte Ladung Kurzfilm in einem Stück durch, einen bedeutungsschwangeren Eindruck bei gleichzeitiger postnataler Depression; die überregionalen Medien aus Hamburg und Berlin verrissen hämisch, was die Lokalpresse als »Pflichtprogramm« (Schwäbisches Tagblatt) und »Wundertüte« (Darmstädter Echo) lobte. Erkenntnis #1: Hier machen die Großstadtregisseure von Akin bis Tykwer Kurzfilme fürs ländliche Gschmäckle. Erkenntnis #2: In Einzeldosen genossen, ist das durchaus eine Reise in die Vergangenheit des Jahres 2009 wert.

Hölle, Wunder, Exposition – all das findet sich in den europäischen Einflüssen auf zwei neue Filme aus Ostasien. Der japanische Regisseur Sion Sono lässt seinen Helden Yu bei katholischen Eltern aufwachsen, die Mutter sterben, den Vater zum strengen Priester mutieren. Nähe zwischen Vater und Sohn entsteht nur noch in der Beichte. Aus Liebe zum Vater erfindet Yu ein paar Sünden, die er später auch zu begehen beginnt. Er fotografiert Passantinnen heimlich unter die Röcke und verliebt sich während eines Transgender-Experiments in Yoko, die ihn für eine Frau hält, eigentlich seine Schwester ist und schließlich aus den Fängen der Sekte »Zero Church« befreit werden muss. **LOVE EXPOSURE** dauert fast vier Stunden und ist der helle Wahnsinn. Sein düsteres Gegenstück kommt, kein Wunder, von Park Chan-wook, dem Meister aus Südkorea. In **DURST – THIRST** mutiert ein Priester nach seiner Selbstopferung als Medikamentenprobant zum Vampir, der seinen Blutdurst an Patientenkanülen stillt. Gewissensbisse halten ihn vom Morden ab. Als er Tae-joo, die Freundin eines Jugendfreundes kennenlernt, gesellt sich zur kulinarischen auch die sexuelle Erfüllung. Und was alle »Twilight«-Fans immer schon ahnten, wird eindrucksvoll bewiesen: Frauen sind einfach die besseren Vampire.

»District 9« *USA / Neuseeland 2009 (Sony)*
»Hölle Hamburg« *Deutschland 2007 (Buback)*
»Deutschland 09« *Deutschland 2009 (Pfiffl / Good Movies)*
»Love Exposure« *Japan 2008 (Rapid Eye Movies)*
»Durts – Thirst« *Südkorea 2009 (Ascot Elite)*

ALIEN IN DER KÜCHE: RATLOS

Bilder, die die Welt bewegten: Nicolas Roegs »Der Mann, der vom Himmel fiel« (1975)

TEXT: RALF KRÄMER

In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: »Der Mann, der vom Himmel fiel« aus dem Jahr 1975, neu – und endlich auch in der Originalversion – erschienen in der DVD-Collection »British Cinema«.

Frische Kekse dampfen im Backofen. Ein Mann trennt sich von seiner Frau. Er würde sterben, wenn er bliebe, sagt er. Die Frau, alkoholisiert, wirft sich ihm in fürsorglicher Selbstüberschätzung an den Hals. Nimm mich mit, ich lasse dich nicht sterben. Ihr Flehen schlägt in Hass um. »You're an alien«, giftet sie. Er, der stets behauptet hatte, Engländer zu sein, stutzt. Doch sie, die US-Bürgerin, meint ›alien‹ im Sinn von ›Ausländer‹, droht ihm, er wisse wohl nicht, was hier mit jemandem geschieht, dessen Visum abgelaufen ist. Auf ihr Schreien folgt das Flüstern. Er würde nie wieder jemanden finden, der »das« für ihn tue. Ihr Handrücken touchiert dabei seinen Schritt. Er verzieht das Gesicht, dreht sich weg. Sie hinterher, furienhaft: Es ist deine Frau, oder? »I bet she is no bloody good!« Sofort ist ihr der Ausbruch peinlich. Erst schlägt sie sich selbst, dann packt sie ihn, schüttelt, schreit. »Rrring!« Die Eieruhr klingelt. Die Kekse sind fertig. Sie reicht sie ihm, hofft, dass zumindest das Backen etwas ist, was niemand sonst für ihn tun würde. Die Luft ist dick in der schicken Einbauküche. Zu dick für ihn. Er schlägt ihr das Blech aus den Händen, die Kekse fliegen in Zeitlupe – gen Himmel.

Bis hierhin könnte diese Szene aus dem US-Remake eines Beziehungsdramas von Ingmar Bergman stammen. Doch die Kekse irritieren. Ließ nicht in ebensolcher Zeitlupe Stanley Kubrick in »2001 – Odyssee im Weltraum« einen Knochen durch die Luft schweben, der dann durch einen der berühmtesten Schnitte der Filmgeschichte in eine Weltraumstation überführt wurde? Was kann aus diesen Keksen wohl werden? Antwort: ein Alien, das im Raumanzug Saltos vollführt. So sieht jedenfalls die Gestalt aus, die vor dem zu Boden gehenden Blech über das Gebäck geblendet wird. Harter Schnitt. Der Mann sperrt sich im Badezimmer ein.

Er ist nicht irgendwer. Er ist Thomas Jerome Newton, »Der Mann, der vom Himmel fiel«, aus Nicolas Roegs gleichnamiger Adaption eines Science-Fiction-Romans von Walter Tevis. Newton muss Frau und Kinder verlassen, um auf der Erde einen Ersatz für die versiegenden Wasservorräte seines eigenen Planeten zu finden. Doch er versagt. Während seine Familie in der Ferne verdurstet, sieht er sich den Verformungen durch die irdische kapitalistische Konsumgesellschaft und seine Beziehungshölle mit der Keksbäckerin ausgesetzt. Die rückständige Wissenschaft missbraucht ihn. Da er kaum zu altern scheint, wird er schließlich als lebender, elitärer Sondermüll sich selbst und dem Suff überlassen.

Verkörpert wird Newton von David Bowie. Der war 1975 einer der schillerndsten Bewohner unseres Planeten und sichtbar auf Drogen. Seine erste Hauptrolle macht diesen Film zum Starvehikel, das oft wirkt wie ein verlängertes, in den Sexszenen auch höchst bizarres Fotoshooting. Gegen diesen Eindruck stemmen sich jedoch höhere Ambitionen. 1969/70 stellten die Missionen der Apollo 11 und 13 innerhalb eines knappen Jahres mit der bemannten Mondlandung und einer Beinahe-Katastrophe spektakulär die Potenz und Fragilität des menschlichen Eskapismus unter Beweis. Darauf reagierte das Weltkino im Vierjahrestakt mit drei signifikanten Science-Fiction-Filmen. 1968 gewann »2001 – Odyssee im Weltraum« noch aus der Mischung aus existenzialistischer Melancholie und technophiler Lust eine semi-religiöse Selbsterlösungsfantasie, in der am Ende ein menschliches Embryo über allem im All schwebte. 1972 war dann bereits Ernüchterung angesagt, machte Andrej Tarkowskij mit »Solaris« bewusst, dass wir auch jenseits des Endes unserer Welt immer nur auf uns selbst zurückgeworfen werden.

Nicolas Roeg, der furchtlose Filmer von Wüsten und Rockstars (er war zweiter Kameramann bei »Lawrence von Arabien« und besetzte Mick Jagger als exzentrischen Musiker im psychedelischen Gangsterfilm »Performance«), setzt auch in »Der Mann, der vom Himmel fiel« den berühmten Rockstar, den begehrten Performer als Metapher für einen vergrößerten Menschen in öde, nicht ablenkende Landschaft. Aus der ›Space Odyssee‹ wird die ›Space Oddity‹. Die Lupe, unter der wir den Star betrachten, verzerrt ihn zugleich und droht ihn zu verbrennen, sobald zu lange konzentriertes Licht auf ihn fällt. Die zu Beginn beschriebene Szene geht weiter. Newton ist allein im Bad, blickt auf sein Geschlechtsteil, das man nicht sieht, greift sich an die Brustwarzen, deren Sinn er nicht kennt. Sein im Rasierspiegel verzerrtes Gesicht scheint ihn an sein ursprüngliches Ich zu erinnern. Er macht sich mit einer Zange an seinen Augen zu schaffen, die Kamera schwenkt auf seinen Hinterkopf. Die Transformation vollzieht sich im toten Winkel. Mary Lou, die Frau mit den Keksen, klopft von draußen an die Tür. Sie wird entriegelt. Heraus kommt Thomas, wie er wirklich ist: eher Lurch als Mensch, haarlos. Die Filmmusik steuert ruhige Sphärenklänge bei, Mary Lou weicht panisch zurück, schreit. Das Alien blickt aus seinen Amphibien-Augen reglos auf die ausrastende Frau.

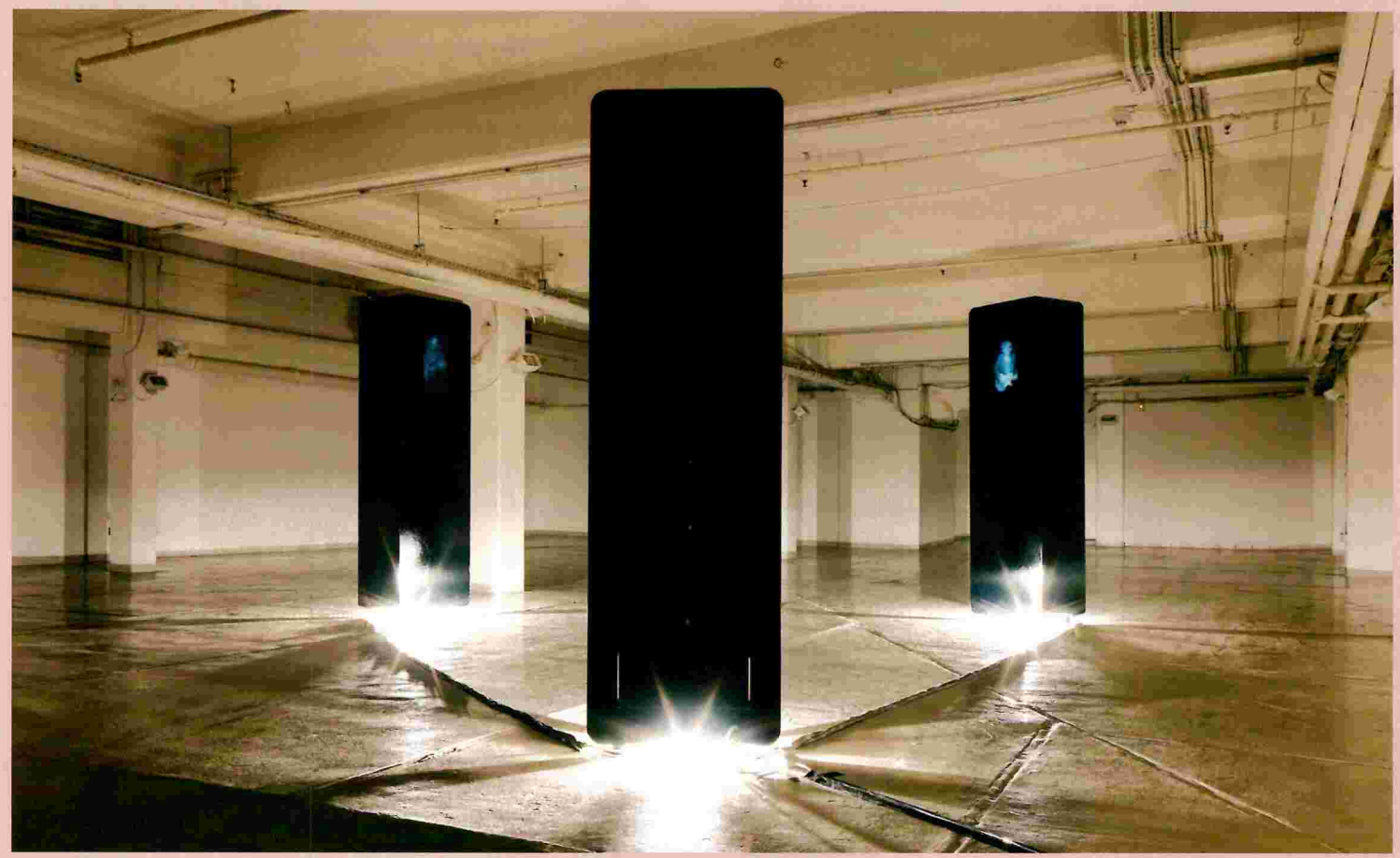
Wir lernen erstens: Es ist nicht leicht, David Bowie zu sein. Zweitens: Assimilierung als verordnetes Konzept funktioniert nur über die Flucht in den gemeinsamen Suff oder um den Preis gegenseitiger Entfremdung. Und, vor allem: Die Macht der Zeit in ihrem linearen Verlauf wird unendlich überschätzt. Das führen in diesem Film immer wiederauftauchende Multiscreen-Szenen vor, in denen klassische Gemälde und dutzende TV-Programme in beeindruckenden Filmbildern Handlung und Seelenlage der Protagonisten simultan erzählen und kommentieren. Und das belegt auch jener kurze Riss im Raum-Zeit-Gefüge, als Newton auf einer Spazierfahrt plötzlich eine Ansammlung amerikanischer Siedler aus dem 19. Jahrhundert erblickt, die ihrerseits höchst aufgeregt Newtons Limousine wahrnehmen, bevor diese von einem blauen Strahl wieder fortgebeamt wird. (Das ist übrigens eine von vier Szenen, die aus der bisher in Deutschland erhältlichen, erbärmlichen DVD-Fassung herausgeschnitten worden war. Jetzt ist sie drin.) Und nicht zuletzt ist Nicolas Roegs Erzählung mit ihren Auslassungen, ihren falschen Fährten in der Narration und ihren Zeitsprüngen eine manchmal rüpelhaft grobe, aber letztlich vor allem faszinierend gegenwartsgemäße Unabhängigkeitserklärung vom sprichwörtlichen Zahn der Zeit.

»Der Mann, der vom Himmel fiel« *GB 1975, Regie: Nicolas Roeg. Mit David Bowie, Rip Torn, Candy Clark u. a. 133 Min., DVD (Kinowelt) erschienen am 21.01.10 in der Arthaus Collection »British Cinema«*

DESIGN EINER HÜBSCHEN BEHAUPTUNG

Wichtige Musikvideos: Saam Farahmands »The XX – A Sculpture of the Album«

TEXT: WALTER W. WACHT **FOTOS:** MICHAEL HEILGEMEIR

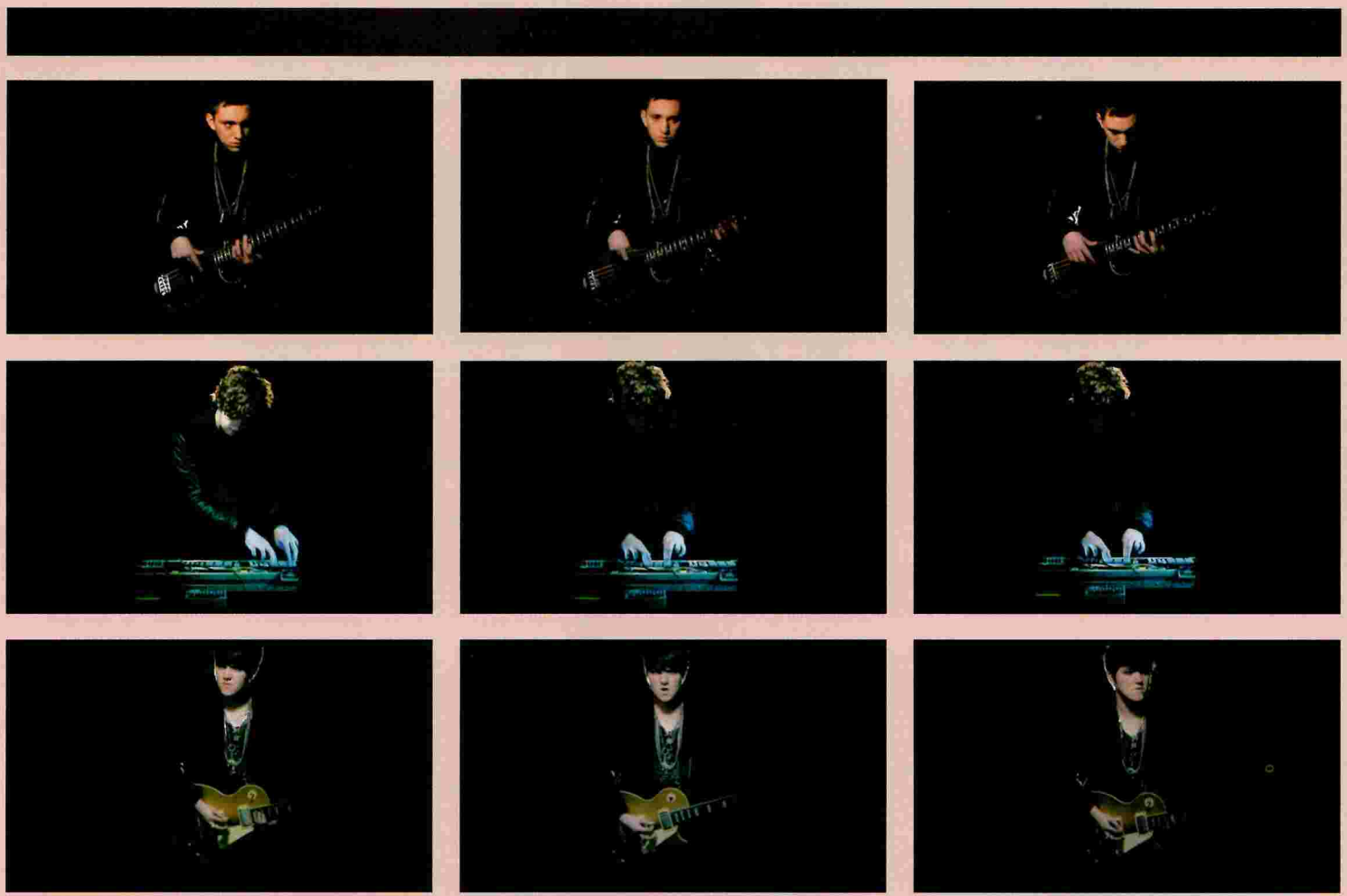


In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der die Bedingungen des digitalen Zeitalters spiegelt und Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge widmet sich Walter W. Wacht Saam Farahmands Installation »The XX – A Sculpture of the Album«, einem Vorschlag zum »Anti-Musikvideo«, das im Netz nicht zu sehen ist.

Von einer Gegenbewegung zu YouTube war die Rede: Im Dezember 2008 erzählte Sasha Nixon, Leiterin des Ressorts Musikvideo bei der Londoner Dependance der Filmproduktionsfirma Partizan, im Interview mit Spex von einem neuen Projekt: der Neuerfindung des Musikvideos. Man arbeite an einer Art »Anti-Musikvideo«, das mehr mit einer Kunstinstallation denn mit einem herkömmlichen Videoclip gemein habe. Nixon verriet, das neue Format werde sich nicht im Internet abbilden lassen, sein Hauptmerkmal sei vielmehr Undigitalisierbarkeit und das Stattfinden in der realen Welt. Rund ein Jahr später, am 7. Januar, wurde nun in der Londoner Galerie The Vinyl Factory mit »The XX – A Sculpture of the Album« der Prototyp besagten »Anti-Musikvideos« öffentlich vor- und ausgestellt. Produziert hat ihn Regisseur Saam Farahmand, der durch Videos für u.a. Janet Jackson, Soulwax und Lightspeed Champion bekannt ist. Für »The XX – A Sculpture of the Album« hat er mit den Londoner Neogazern von The XX kooperiert – eine naheliegende Wahl, denn die Band ist noch immer der Hype der Stunde. Der Ankündigungstext versprach eine dreidimensionale Interpretation des The-XX-Albums, man rechnete deswegen fast mit digitalem Storytelling und sich an der virtuellen Räumlichkeit von »Star Wars«-Filmen und der darin gezeigten Hologramm-Technik orientierenden Projektionen.

Was man dann als Rauminstallation in der Vinyl Factory zu sehen bekam, war allerdings weit weniger spektakulär: Farahmand hat stellvertretend für die Musiker von The XX drei übermannshohe, schwarz lackierte Holzstelen gebaut, in deren Vorderseiten Flachbildschirme und Lautsprecher eingelassen sind. Auf den Bildschirmen laufen Videos der einzelnen Bandmitglieder, aus den Stelen dringt die Musik ihres jeweiligen Instruments. Die Band hat für Farahmand ihr Album »XX« einmal komplett durchgespielt, die Performance wurde dabei jeweils in einer Einstellung statisch abgefilmt – hat ein Bandmitglied also während eines Songs Pause, sieht man es in seinem Bildschirm bemüht gelangweilt Schnute ziehen. Bewegt man sich zwischen den versetzt positionierten Stelen, wechselt entsprechend das Klangerlebnis. Das kommt noch nicht gerade einer Revolution gleich; man könnte eher sagen, dass »The XX – A Sculpture of the Album« ein Zwischending aus Konzertfilm und Installationskunst ist.

Warum Farahmand bei seinem Versuch, dem Musikvideo neue Perspektiven zu eröff-



nen, ausgerechnet auf den Authentizismus des Performance-Clips – die Urform des Musikvideos – zurückgreift, blieb zur Eröffnung genauso ungeklärt wie die Frage, was an der Verfügbarkeit von Musikvideos im Netz überhaupt so schlimm sein soll. Ist Partizan nicht eine Produktionsfirma, die einigen Erfolg damit hatte, auf schlüssig-kreative Weise mit den schrumpfenden Budgets der vom Filesharing gebeutelten Musikindustrie zu arbeiten? Und sind nicht The XX eine Band, die ohne die Services des Web 2.0 erst gar nicht so schnell so rasend berühmt geworden wäre? »The XX – A Sculpture of the Album« kann nur für zwei Dinge sprechen: die Sehnsucht nach Exklusivität durch künstliche Verknappung – und unbedingtes Kunstwollen.

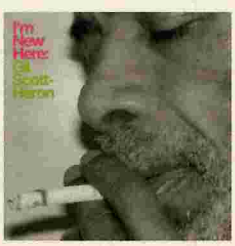
Dass die Skulptur sogar in Richtung von cleverem Franchising rückt, kann da nur ein unbeabsichtigter Nebeneffekt sein: Ob in einer Londoner Galerie, auf der Berliner Fashion Week oder in einer Einkaufspassage in Bocklemünd – irgendwo auf der Welt können The XX nun immer ›live‹ spielen, während sie parallel im Studio am nächsten Album tüfteln. Eine Installation muss nicht aufwändig betreut werden, sie wird nicht krank (und sie streitet nicht), sie braucht kein Hotel und sieht immer gut aus – sie will nur aufgestellt und beworben werden. Dieser Gedanke ist natürlich gar nicht neu – man denke nur an Kraftwerk und die Avatare, die sie sich anlässlich ihrer Welttournee 1981 bauen ließen. Bis heute kommen die Kraftwerk-Roboter bei Konzerten zum Einsatz, und wenn alles so läuft, wie Ralf Hütter es sich ausmalt, werden Kraftwerk als Maschinen noch bis ins nächste Jahrhundert Konzerte geben, wenn er und die anderen Mitglieder schon längst den Stecker gezogen haben. Hier liegt allerdings auch der entscheidende Unterschied zwischen Kraftwerk und den melancholischen The XX: Während man sich bei ersteren tatsächlich vorstellen kann, dass genügend Fans Eintritt zahlen würden, um die anonymisierte Roboterband der Zukunft zu sehen, ist es höchst unwahrscheinlich, dass die Installation »The XX – A Sculpture of the Album« als Ersatz für die ›echten XX‹ den Transfer in ausverkaufte Konzertsäle schaffen wird. Bislang deutet zumindest nichts darauf hin, dass The XX planen, ihr Image durch positivistische Erzählungen von Fortschrittsglauben und Maschinenwerdung (oder ähnliche konzeptuelle Ablenkungen) vom Fleisch ihrer jungen Körper zu lösen – was allerdings Vorraussetzung wäre.

Man muss also festhalten, dass Saam Farahmand zwar in der Tat ein »Anti-Musikvideo« gelungen ist, aber als neue Form des Musikvideos kann man es genauso wenig bezeichnen wie als schlüssiges Ersatzkonzertformat. »The XX – A Sculpture of the Album« ist vor allem eins: eine hübsch designte Behauptung. Und damit im besten Falle Kunst und im schlimmsten Kitsch.

SPEX POP BRIEFING

MIT

LINA BRION, MAX DAX, SEBASTIAN HAMMELEHLE, THOMAS HÜBENER, SILKE JANOVSKY, GERD JANSON, JAN KEDVES, RALF KRÄMER, ARAM LINTZEL, MICHAEL LUTZ, OSKAR PIEGSA, ANDREAS REIHSE, STEPHAN SZILLUS, LÆRKE VINTERBERG UND WIBKE WETZKER



GIL SCOTT-HERON

»I'm New Here«

(XL / Beggars / Indigo)
05.02.10

LUTZ: Der heute 60-jährige Spoken-Word-Veteran und Hiphop-Vordenker Gil Scott-Heron legt mit »I'm New Here« die erste Veröffentlichung seit über 13 Jahren vor: Die 15 Takes dieser vor Kraft strotzenden, knapp dreißig Minuten langen Platte klingen frischer als das meiste, was derzeit im Soul veröffentlicht wird. Sie bewirken eine regelrechte Verschiebung der Zeitwahrnehmung, denn Scott-Herons rauchgeschädigter Bariton klingt herrlich alt und weise. Ist das die Patina der harten Lektionen des Lebens, die sich auf seine Stimmbänder gelegt hat? Darunter knistert digitales Rauschen und hallen die hochmodernen Soundscapes von Richard Russell, dem Kopf des britischen Labels XL Recordings, der »I'm New Here« als Produzent betreute. Vor allem in dem Track »Me and the Devil«, der auf einem dunkel peitschenden Hiphop-Beatgerüst fußt, entwickelt dieses Zusammenspiel einen gewaltigen Sog.

PIEGSA: Im ersten und letzten Song dieser Platte erzählt Gil Scott-Heron – vielleicht autobiografisch, er schreibt zumindest derzeit mit einem Ghostwriter an seiner Autobiografie – von der Mutter und der Großmutter, die ihn aufgezogen haben. Diese Liebeserklärung an starke Frauen, die ihre Kinder in Abwesenheit des Vaters in die Welt hineinführen, kann zugleich als Zeugnis gegen die unbedingte Notwendigkeit der intakten heteronormativen Familie gelesen werden. »I came from what they called a broken home«, sagt (nicht singt) Gil Scott-Heron: »But if they ever really called at our house / They would have known how wrong they were«.

SZILLUS: »Me and the Devil«, im Original ein Blues von Robert Johnson von 1937, steht exemplarisch für die wenigen gesungenen Stücke des Albums, ein überwiegender Teil baut indes auf gesprochene Sequenzen Scott-Herons auf, um die Richard Russell minimalistisch-präzise Soundscapes herumgezeichnet hat, von denen er selbst behauptet, sie seien von düsteren Garage-Vibes inspiriert – dabei haben sie mit elektronischer Clubmusik überhaupt nichts zu tun. Sie stellen eher Bezüge zur langsam-vertrippten Darkness jüngerer Massive-Attack- oder Portishead-Alben her. Hört man auf die Texte, gewinnt man den Eindruck, Scott-Heron, der nach seinem Rückzug aus dem Musikgeschäft Mitte der Achtziger in einen Strudel aus Drogensucht und Kriminalität geriet, wolle die Gesellschaft nicht mehr verändern: Die bitterbösen revolutionären Parolen, die er in den frühen siebziger Jahren von Harlems Straßenecken aus in eine bereits von Blaxploitation und James Brown infiltrierte Popkulturwelt bellte, sind heute weitgehend introspektiven Betrachtungen und Gefühlsanalysen gewichen. Er predigt auf »I'm New Here« von der Liebe, von der Großstadt und ihrem Zerfall bzw. dem Druck, den der Moloch auf das Individuum auswirkt (»New York Is Killing Me«). Dennoch – oder gerade deshalb – wird »I'm New Here« besonders von den Enkeln der Hiphop-Kultur äußerst positiv aufgenommen, denn dort herrscht nach wie vor mit wenigen Ausnahmen inhaltlicher Stillstand. So wirkt Scott-Heron auf uns wie der weise Pate, der sich ohne Verdacht der Anbiederung – im Gegensatz zu einigen von Russells Instrumentals – mit dem persönlichen Hier und Jetzt beschäftigt, ganz ohne Vergangenheitsglorifizierung oder Selbstreferenzialität.

PIEGSA: Es handelt sich in der Tat um ein Album, das stellenweise klingt, als spräche es aus der verdichteten Erfahrung von Generationen schwarzer Amerikaner. Das bereits erwähnte »New York Is Killing Me« ist dafür ein eindrucksvolles Beispiel. Im Vergleich zu diesem Song wirkt die zuletzt viel gefeierte New-York-Hymne »Empire State of Mind« von Jay-Z und Alicia Keys wie aus dem oberen Stockwerk eines fahrenden Touristen-Doppeldeckerbusses komponiert, denn der Song kommt in seiner Auseinandersetzung mit der Stadt über den Gehalt von Textzeilen wie »Street lights, big dreams« nicht hinaus. Jay-Z bezieht sich in seinem Text auf das New-York-Bild des (weißen) Showmasters Frank Sinatra und nicht etwa auf Kool G Rap & DJ Polo (»Streets of New York«) oder Grandmaster Flash & The Furious Five (»New York New York«). Kein Zufall, denn Letztere zeichnen Bilder von einem New York, in dem das Funkeln der Lichter nicht mehr nur die düsteren Seiten (aber eben doch auch) schwarzer Existenz in der Stadt überstrahlt. So auch »New York Is Killing Me«, das von einem Afroamerikaner erzählt, der nach Harlem gekommen ist, aber sogar in diesem Umfeld keine Heimat finden kann. Man denkt an die Romane von Nella Larsen und Ralph Ellison, die Autobiografie von Malcolm X und die Erfahrungen zahlloser Harlemites ohne literarischen Nachlass. Wobei Gil Scott-Heron für seine Schilderung dieser Erfahrung keine Raptexte oder Romane zu schreiben braucht, sondern in deren Windschatten mit einem Minimum an Worten auskommt. Auch die Instrumentierung der Tracks auf »I'm New Here« ist stark reduziert, wenn auch manchmal tatsächlich ins Geschmäcklerische kippend. Bei »New York Is

PLATTE DER AUSGABE

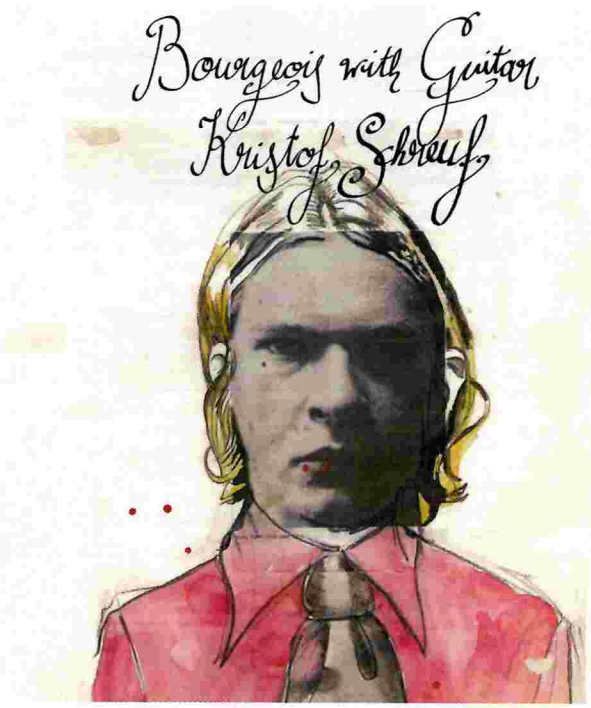
»Bourgeois with Guitar« von Kristof Schreuf (Buback / Indigo)

16.04.10

DAX: »Ihre Suche nach ›Kristof Schreuf‹ ergab in der Kategorie ›Musik‹ keine Treffer.« Wer in den letzten Jahren auf Lebenszeichen vom einstigen Sänger und Texter der Bands Kolossale Jugend respektive Brüllen wartete, zog sich besser etwas Geduld an. Die Zeit und ihr Verstreichen sind daher womöglich nicht zufällig die großen Themen von Schreufs erstem Album unter eigenem Namen. Auf »Bourgeois with Guitar« finden sich drei eigene und neun in die Jahre gekommene Rocksongs und Disco-Klassiker – darunter »Last Night a DJ Saved My Life« von Indeep, »Highway to Hell« von AC/DC und Donna Summers »I Feel Love«. Schreuf übernahm deren Songtexte, aber er singt die Textzeilen gelegentlich zu den Melodien alter Folksongs und vor allem zu eigenen Akkordfolgen. Das Ergebnis ist urheberrechtlich auf dünnem Eis gebaut und könnte sich daher auch als Kommentar zur derzeitigen Debatte um die Unantastbarkeit von Copyrights lesen lassen. Schreuf scheint die Frage in den Raum zu stellen, was uns der Autor (Schreuf), aber auch, was uns die Autoren (der adaptierten Songs) heute noch zu sagen haben. Hört man der seltsamen Zusammenführung von Text und Musik genau zu, stellt man verblüfft fest: Ebenso berühmte wie totgeglaubte Zeilen wie »Why don't you all fade away / And don't try to dig what we all say / I'm not trying to cause a big sensation / I'm just talkin' 'bout my generation« aus The Whos »My Generation« gewinnen ganz neue Dimensionen, wenn sie vom Sänger ohne das Speed-Gestottere Roger Daltreys a cappella über die Melodie von »Scarborough Fair« gesungen werden. Keiner der neun übernommenen Songs weist den Gestus einer Coverversion auf. Im Unterschied zur Revival-Band, die kanonisierte Songs so ›originalgetreu‹ wie möglich reproduziert, entkernt Kristof Schreuf die Liedtexte der anderen – nicht zuletzt auch »Search and Destroy« von Iggy Pop & The Stooges und Neil Youngs »Keep on Rocking in the Free World«.

LINTZEL: Einige der ›Coverversionen‹ waren vor gut zwei Jahren in der tollen, von Oliver Schwabe konzipierten und von Thomas Mahmoud moderierten TV-Dokumentation »My Generation – Der Sound der Revolte« im WDR zu hören. Als eine Art Subkultur-Wegweiser spielte Schreuf darin Stücke, die für bestimmte historische Etappen und Styles repräsentativ sein sollten. Dabei stand er mit Gitarre und kleinem Verstärker in einer Art White Cube. Das hyperneutrale Setting war wohl als ironische Anspielung auf die Gefahr der Musealisierung/Galeriesierung von Subkulturen gemeint. Tatsächlich wirkte Schreuf in diesen Aufnahmen wie ein Monument, seltsam der Gegenwart entrückt. Hört man die Stücke jetzt, scheinen sie sich ganz ähnlich jedem Anspruch auf Zeitgenossenschaft oder irgendeine Dringlichkeit zu entziehen. Wie sang Distelmeyer doch auf seinem Soloalbum: »Am Ende ist es nur ein Song«. Sein alter Kumpel und Stichwortgeber Schreuf (»Anders als glücklich / Hat Kristof Schreuf gesagt«) sieht das offenbar ähnlich.

DAX: Interessanterweise stammten auch die Zeilen »Auf dass die anderen auch anfangen / Mit sich selbst zu reden« von Kristof Schreuf. Distelmeyer machte dann aus der Negation dieser Aussage die berühmten Zeilen: »Auf dass die anderen aufhören / Mit sich selbst zu reden«. Kristof Schreuf war im Übrigen noch nie ein schneller, pragmatischer Anpacker. Als Journalist ist er berüchtigt, Texte zu spät abzuliefern, sein Romandebüt »Anfänger im Rocken« wird von der Edition Suhrkamp seit 2004 angekündigt – und ist bis heute nicht erschienen. Und bereits im September 2008 hieß es, sein Album stünde kurz vor der Fertigstellung. Damals schrieb Schreuf in der Spex-Rubrik »Erste Worte« über seine Arbeit an »Bourgeois with Guitar«: »Das Original ist der Dorftrottel der Kultur. Leute, die mich in Oliver Schwabes Film gesehen hatten, fragten mich: ›Wenn du die Musik so veränderst, warum dann nicht auch den Text?‹ Das wollte ich aber nicht. Ich mag es, wie sich durch die Bearbeitung der Klang der Worte verändert: Der Text wird so der Luxus, den sich ein Stück leistet.«



REIHSE: Was aber festzuhalten gilt, ist – neben all dem Papiergeraschel und Überbaukrempel, den die Platte jetzt hier freilegt –, dass sie überraschend angenehm zu hören und frei von jeglichem Schlaumeiertum ist. Wo bei Kolossale Jugend, bei allen Verdiensten auf textlicher Ebene, bis auf wenige Ausnahmen das Altbackene namens Rockmusik nervte, geht hier alles Hand in Hand: Schreufs Stimme, seine Texte bzw. seine Textinterpretationen und die Musik. Trotz des ganzen Referenz-Pingpongs, das möglicherweise im Kopf des Hörers entstehen mag, klingt das Album extrem frisch, leicht, rund, neu und ja: elegant.

DAX: In der Tat bildet diese Musik die Antithese zu Schreufs bisheriger Arbeit. Weder knüpft er an die bis ins Unverständliche, Georg-Trakl-haft verschlüsselten Texte der Kolossalen Jugend an, noch an die sperrige Musik seiner verkannten Band Brüllen. Stattdessen lässt Tobias Levins minimalistische, zugleich facettenreiche Produktion dem Hall viel Raum, die Gitarrenakkorde klingen aus und erinnern in ihrer Zärtlichkeit oft an die Sound-Architekturen der späten Talk Talk. Dazu singt Schreuf dann in seiner AC/DC-Bearbeitung »Let There Be Rock« die berühmten Zeilen »Let there be light, and there was light / Let there be sound, and there was sound / Let there be drums, and there was drums / Let there be guitar, and there was guitar, ah! / Let there be rock«. Den alten Rock'n'Roll-Kalauer einer manipulierten Bibelzeile bettet Schreuf in eine Musik, die zu keinem Zeitpunkt ›abgeht‹, sondern bis zum Schluss in gespannter, melancholischer Stimmung verharrt.

KRÄMER: Schreufs Songs funktionieren auch als Schlagwortmaschinen. Slogans von größter Griffigkeit tackern sich aneinander und generieren Poesie, wie sie zuweilen unabsichtlich nebeneinander gehängte Werbeplakate auf Bauzäunen und Häuserwänden entstehen lassen. Wie viel Zufall da wohl mitspielte? Sogar einer seiner eigenen neuen Songs, »You Shook Me All Night Long«, scheint durch ein spielerisches Durcheinanderwürfeln von AC/DC-Versatzstücken entstanden zu sein. »If you want blood you've got it«, zitiert er da neben dem titelgebenden Stück eine weitere Powerzeile aus der Bon-Scott-Ära – die Schreuf ja weiland selbst als Sänger/Shouter der legendären AC/DC-Coverband Bon Scott nahezu eins zu eins nachbildete. Schreuf zelebriert also Titel wie Schlagzeilen. Er preist Refrains, feiert Catchiness. Und das fällt ihm, wie er auf dem auch sonst vielsagenden Titeltrack seines Albums betont, hörbar »leicht«. Er singt dabei wie José Gonzales, auch wandelt seine Stimme schon mal auf den Spuren Tim Buckleys. Damit der Spielcharakter aber nicht in Sorglosigkeit kippt, hat Schreuf Sollbruchstellen eingebaut: zum einen ironische – etwa wenn »Bourgeois with Guitar« mit betont bräsigen Blechbläsern eher ins Stolpern gerät, als Schwung zu bekommen –, zum anderen apokalyptische: »Etwas bricht genau über mir zusammen«, bemerkt er völlig unvermittelt auf Deutsch mitten in dem ansonsten englisch gesungenen »You Shook Me All Night Long«. Trümmermusik mit Steinbruchtexten, ganz und gar wundervoll.

Killing Me« hören wir Handclaps, einen sporadisch eingesetzten Bass und noch sporadischere Percussions und Background-Vocals. Mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Wirkung zu erzielen, das ist letztendlich eine alte Qualität der Bluesmusik und des Hiphop. Darin besteht vielleicht das Paradoxon dieser Platte: Ein nicht unwesentlicher Teil ihrer Frische entsteht durch den Bezug auf Traditionen.

MASSIVE ATTACK

»Heligoland«

(Virgin / EMI)
08.02.10

SZILLUS: Nachdem Robert »3D« Del Naja die letzten drei Jahre vorwiegend mit der Produktion von Filmsoundtracks verbracht hat, stellt das (erst) fünfte Album von Massive Attack nun eine stringente Weiterführung des in die Jahre gekommenen Trademark-HiFi-Sounds dieser Band dar, die ja eigentlich nicht mehr als ein Produktionsduo ist. Sieben Jahre nach dem sperrig-düsteren »100th Window«, faktisch ein Soloalbum von Del Naja, hat der sich nämlich wieder mit seinem alten Wild-Bunch-Soundsystem-Buddy Grantley »Daddy G« Marshall zusammengerauft und unter Einbeziehung zahlreicher Gastvokalisten und -musikern mit »Heligoland« – Englisch für Helgoland – eine typische Massive-Attack-Platte aufgenommen. Sprich: düsterer Downtempo-Sound mit programmierten und live eingespielten Beats, zögerlichen Gitarren, Piano-Akkorden in Moll und digitalen Bleeps. Auch der stets lakonische bis weinerliche Gesang darf nicht fehlen. Adrian Utley von Portishead macht mit, Horace Andy macht mit, Martina Topley-Bird macht mit. Und Damon Albarn, der tanzt ohnehin auf jeder Hochzeit dieser Natur. Überraschend ist auf »Heligoland« eigentlich nichts, und dennoch ist es über weite Strecken eine angenehm unzeitgemäße Platte, bei der nicht der einzelne Song im Mittelpunkt steht, sondern auf den Stimmungs- und Spannungsbogen des Gesamtwerks geachtet wurde. Man könnte auch sagen: Massive Attack funktionieren 2010 in ihrem ganz eigenen Kosmos, völlig unabhängig von aktuellen – britischen – Strömungen.

DAX: Unverständlich bleibt indes, weshalb mit »United Snakes« einer der stärksten, weil monotonsten und perkussivsten Tracks der aktuellen Sessions außen vor blieb und nur auf der »Splitting the Atom EP« enthalten ist. »United Snakes« ist eine der wenigen Uptempo-Nummern von Massive Attack der letzten Jahre. Möglicherweise folgt Del Naja hier aber auch einem Prinzip: Bereits die Kollaboration mit Mos Def, das sensationelle »I Against I« aus dem »The Blade 2«-Soundtrack, erschien 2002 nur als Maxi-Single, die heute höchstens noch zu ersteigern ist. Teile der Musikproduktion Massive Attacks scheinen von vornherein als Sammlerstücke angelegt.

SZILLUS: Nicht zwingend besser, aber sicher spannender und näher am Sound des Jetzt dürfte das Remix-Album geraten, das Massive Attack beim Dubstep-Sonderling Burial zu »Heligoland« in Auftrag gegeben haben: Ähnlich wie seinerzeit Mad Professor, der 1995 unter dem Titel »No Protection« eine Digidub-Version von »Protection« produzierte, die um Längen besser war als das eigentliche Studioalbum, wird Burial den Stücken sicher noch eine ganz neue Seite abgewinnen können.

REIHSE: Massive Attack selbst stehen heute leider für ein Soundklischee, dem sich alles unterzuordnen hat – wie Worte gereimt werden, wer das Mikrofon ergreifen darf, welche Keyboardpatterns aufgerufen werden, welche Plug-ins welcher Produzent zu benutzen hat. »Heligoland« ist Designermusik mit einem eindimensionalen Klangbild. Alles, was verstörend wirken könnte, wird in orchestraler Seeligkeit aufgelöst. Die Männerstimmen wickeln sich schwer, dunkel und monoton um die Töne; die Frauenstimmen leiden sich larmoyant, elegisch bis jammernd mit leichtem Kratzen im Kehlkopf durch die Songs. Alles, was aufregend sein könnte, wird in einem schweren Soundbrei versteckt. Rief 1991 »Blue Lines«, das zu Recht legendäre erste Album, noch eine ganze Bandbreite an neuen Gefühlen hervor, so geht es seit dem Nachfolgealbum nur noch in düsterem Moll weiter, und zwar in einem knisternden, kaputten Klangbild, das im Vergleich selbst Tom Waits wie Smokey Robinson klingen lässt. Das ist zum Markenzeichen für eine ganze Stadt geworden, zum Sound of Bristol und seinem Fischerdorf Portishead – und die Nachfrage danach scheint ungebrochen zu sein.

DAX: Man darf sich keine Illusion darüber machen, wie ›groß‹ Massive Attack heute als Band sind. Sie spielen in der Liga direkt unter Depeche Mode und U2, und wenn nichts Unvorhergesehenes passiert, werden sie eines Tages zu diesen aufschließen. Das hat nur bedingt mit ihren Songs und dem Sound dieser Tage zu tun, sondern vielmehr mit Plattformen, die genutzt werden, und mit strategischen Karriereentscheidungen. Wenn Massive Attack heute ein Album wie »Heligoland« veröffentlichen, muss man es auch unter dem Aspekt beurteilen, wie diese Band mit dem Rollenmodell ›Supergroup‹ umgeht. Tappen sie in die Stadionrock-Falle? Ist eine Neudefinition von Stadionrock gemäß dieser Denke überhaupt eine Falle? Was haben Pink Floyd richtig/falsch gemacht, oder anders gefragt: Werden Massive Attack eines Tages ihr »The Wall« veröffentlichen? Erste von zwei Beobachtungen: Das Erfolgsmodell der wie auf Morphium groovenden Band, die den Konsens-Sound ihrer Zeit mit austauschbaren Gastsängern bedient, ist modular in jede Richtung erweiterbar. Zweitens: Im Sinne einer Ausweitung der Hörerschaft machen Massive Attack indes alles richtig, wenn sie sich stellenweise – geschmacklich bedenklich zwar, aber aus den genannten strategischen Erwägungen durchaus nachvollziehbar – dem Pathos nähern. Das tun sie für jeden Hörer überprüfbar mit dem schmierigen »Saturday Come Slow« sowie dem weltmusikalischen Eröffnungsstück »Pray for Rain«. Letzterer Song klingt, als habe Peter Gabriel ihn für sein Realworld-Label aufgenommen, nur dass »Pray for Rain« im unverwechselbaren Massive-Attack-Hallraum erklingt und nicht nach Weltmusik riecht. Die besseren Tracks auf »Heligoland« knüpfen an den elektronischen Sound von »100th Window« an, etwa »Paradise Circus«, »Psyche« oder »Girl I Love You«, auf welchem Horace Andy eine an die Nieren gehend schöne Gesangs-Performance abliefert.

Wenn Massive Attack ein neues Album veröffentlichen, muss man sich auch fragen, wie die Band mit dem Rollenmodell ›Supergroup‹ umgeht

KEDVES: All das ändert wenig daran, dass Massive Attack heute vor allem gestrig klingen. Ganz im Gegensatz zu einem Gonjasufi zum Beispiel, der aktuell eine durchaus vergleichbare Position besetzt, wie Massive Attack sie 1991 mit »Blue Lines« für sich definierten. Mit obskuren Samples und einer Horace Andy keineswegs unähnlichen Stimme knotet Gonjasufi auf seinem Debütalbum an einem ganz eigenen neuen, weirden Soul-Ding. Man darf nicht vergessen: Massive Attack standen mal für Öffnung auf Grundlage fortschrittlicher Beat-Wissenschaft. Ausgehend von derselben Grundlage steht Gonjasufi heute für eine Öffnung in Richtung Garagenpunk und Nevada-Psychedelic, während die Öffnung, die »Heligoland« in Richtung einer radiotauglichen Elbow-Konsensmusik behauptet (auch noch tatsächlich mit Elbow-Sänger Guy Garvey als Gast bei »Flat of the Blade«), in Wahrheit auf Verzweiflung baut – eine Verzweiflung, die sich unter anderem darin ausdrückt, dass an jedem Soundbit x-mal herumpoliert wurde, angeblich ein ganzes, bereits fertiggestelltes Album verworfen und gelöscht wurde, bis zum Schluss die möglicherweise in einem früheren Stadium vorhandene Leichtigkeit verlorenging. Dann doch lieber gleich richtig offensive Cocooning-Designermusik hören, die gar nicht erst vorgibt, etwas Radikaleres oder Inspirierteres zu sein – zum Beispiel das neue Sade-Album, auf dem mit der Single »Soldier of Love« ein Stück enthalten ist, das mit seinen dümpelnden Triphop-Beats, sentimentalen Gitarrenlicks und mit sattem Streichorchester tatsächlich vollständig nach Massive Attack klingt. Nur eben mit der Stimme von Sade, ballastfreier und besser. Burial sollte den »Heligoland«-Remix-Auftrag canceln und stattdessen ein inoffizielles Bootleg von »Soldier of Love« ins Netz stellen.

FESTLAND

»Welt verbrennt«

(ZickZack / Broken Silence)
05.03.10

HÜBENER: Das Trio Festland aus Essen macht einerseits geradlinige Discorockmusik und andererseits Tanzpop auf Basis von immer wieder Ska- und Reggae-Rhythmen. Dazu singt Schlagzeuger und Sänger Thomas Geier Texte seines Malerfreundes Fabian Weinecke, die eine stete Balance zwischen Melancholie und Skurrilität wahren. Geier skandiert nicht, er singt mit sanfter Nicht-Stimme. Da der Impuls zum Weghören groß ist, wenn jemand schreit, fordert, drauflosappelliert – wie etwa bei den Blumfeld der Vor-Schlager-Phase, bei Tocotronic, bei den Fehlfarben mit Peter Hein als Sänger –, ist der eher stille Gestus von Festland so erfreulich. These: Mit sanfter Stimme gesungene Krassheiten sind wirkungsvoller als mit krasser Stimme gesungene. Wenn Festland vor vier Jahren im Stück »Wehtun« auf ihrem Debütalbum »An

euren Fenstern wachsen Blumen« sangen: »Ich möchte in einer Welt leben ohne Faschisten«, dann klingt das noch heute beim Wiederhören so ungewohnt, weil hier keine Wut, sondern lediglich eine völlig private Art von Trauer, Sehnsucht und ästhetischem Widerwillen zu spüren ist. So würde auch Neil Tennant diese Texte singen.

DAX: Blumen als Metapher für einen Zugang zu großen Fragen, die immer dann berühren, wenn neue, einfache Worte gefunden werden, um sie zu stellen: »Warum?«, singt Geier, »Niemand sagt warum? Niemand weiß warum müssen alle Blumen sterben / Warum müssen wir Menschen sterben / Ich hab' noch nicht genug gesehen«.

HÜBENER: Das neue Album ist noch dynamischer, baut Tanznummern aus Steve-Reich-Samples und entfaltet Impressionen aus der Sicht einer zwar wehmütigen, oft traurigen, aber immer lebensbejahenden Subjektivität. Für Gebrochenheit sorgt, dass es nicht die Subjektivität des Sängers ist. Für die Durchhörbarkeit sorgt, dass die Texte ihren Weg finden zwischen der Scylla der an Belästigung grenzenden hypersubjektiven Befindlichkeitsprosa à la Tomte und der Charybdis des immer auch anstrengenden, überdistanzierten collagierten Zitatpops.

KRÄMER: Scylla hin, Charybdis her! Die Samples von Steve Reich dürften wohl (auch) aus dessen Werk »City Life« stammen. Also Stadt, also Sehnsuchtsort, also Essen? »Die Welt verbrennt in Liebe, zu Asche, zu Staub, zu Kohle« singen Festland. Gegen diese Wortmacht kann Grönemeyer mit seiner in Essen uraufgeführten Kulturhauptstadt-Hymne »Ich sag nur, komm zur Ruhr«, die ja nichts als einen kleinsten gemeinsamen Nenner darstellt, so was von einpacken! Und soweit man sieht, begreifen sich Festland auch nicht als Teil des sonstigen Ruhrpott-2010-Rummels, eher schon als rote Erde, als fester Bestandteil. Immer wieder thematisieren sie hier einflüsternd, gelassen und wirkungsvoll »die Stadt« und »meine Stadt«. Das muss so wenig Essen sein, wie ein Ich-Erzähler immer der Autor ist, aber der Rhythmus, die Melancholie, der Witz decken sich schon sehr mit Erinnerungen und Bildern, die man so über die Jahre von Essen und Umgebung angesammelt hat. In dem Song »Tannhäuser Tor« scheint Kraftwerks »Trans Europa Express« mit den Filmen Adolf Winkelmanns zu einer archetypischen Wave of Sound zu verschmelzen. Und der eröffnende Hit-Track »Irres Gleis« baut die Brücke von Ulf Krügers »Dr. No«-Minimalismus von 1989 zu Woody Guthries Autobiografie »Bound for Glory« aus dem Jahr 1943: »Und so reisen wir auf Güterzügen durch das ganze Land, und besuchen lauter Städte, die uns bis dahin unbekannt«. Wer's hört, wird selig.

HÜBENER: Selig macht in der Tat die wundervolle Unangestrengtheit der Texte. Das Stück »Es gibt keinen Weg« etwa erzählt von der Unmöglichkeit, sich selbst und der eigenen Perspektive zu entkommen. Man sieht keine Dinge, sondern es erscheinen einem immer nur – je individuelle – Phänomene. »Es gibt keinen Weg heraus aus meinem Kopf / Was ich auch seh', ist alles in meinem Kopf / Ich möchte so gern mit and'ren Augen seh'n / Die Welt wär' dann sicher viel schöner anzuseh'n«. Hier werden Immanuel Kant, die Sehnsucht der Romantik und auch die Grenzen der Liebe zusammengedacht – mit ganz undeutscher Leichtigkeit. Keine zweite Band klingt wie Festland, und trotzdem ist nichts von einer Originalitätsanstrengung zu hören. Auf ihrer MySpace-Seite zitieren sie unter der Rubrik »Einflüsse« aus Célines »Reise ans Ende der Nacht« – das tun nur die Besten.

LA STAMPA

»Pictures Never Stop«

(Staatsakt / RTD)
19.02.10

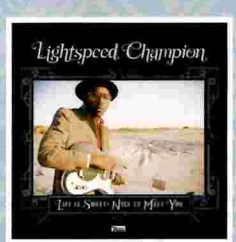
LINTZEL: Die Besetzung von La Stampa, benannt nach der in Turin erscheinenden italienischen Tageszeitung, klingt wie für eine Galerie-Vernissage gecastet, ist aber wohl doch das Ergebnis ästhetischer Affinitäten und sozialer Wahrscheinlichkeiten. Jörg Heiser (Ex-Spex-Schreiber, Ex-Herausgeber der Diskurs-Zeitschrift Heaven Sent, Ex-Sänger und -Gitarrist bei Svevo, heute Redakteur der englischen Kunstzeitschrift Frieze) und Jan Verwoert (ebenfalls ein sehr aktiver Kunstkritiker) dürften einigen Lesern bekannt sein. Thomas Hug, Jons Vukorep und Günter Reznicek machen die Band komplett. Ihr Berliner Label Staatsakt bezeichnet den Sound des ersten La Stampa-Albums als »Third-Order Postpostpoppunk«. Was könnte damit wohl gemeint sein? Vielleicht eine interes-

FOUR TET

There Is Love In You
2LP / CD / DIGITAL
05.02. BERLIN Club Transmediale

www.fourtet.net

LIGHTSPEED CHAMPION



Life Is Sweet! Nice To Meet You
2LP / CD / DIGITAL
"'Life Is Sweet! Nice To Meet You' klingt wie ein Mixtape aus Singles der besten UK-Bands der Popgeschichte, aber nie wie ein Plagiat." ★★★★★ MUSIKEXPRESS

www.lightspeedchampion.com

THESE NEW PURITANS

Hidden
LP / CD / DIGITAL
25.02. MÜNCHEN Backstage Werk
26.02. KÖLN Essigfabrik
(The XX support)

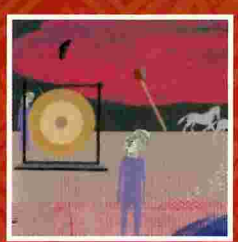
www.thesenewpuritans.com

OWEN PALLETT

Heartland
2LP / CD / DIGITAL
13.03. MÜNCHEN Friedenskirche Dachau
17.03. LEIPZIG UT Connewitz
03.04. BERLIN Hebbel Theater

www.owenpalletteternal.com

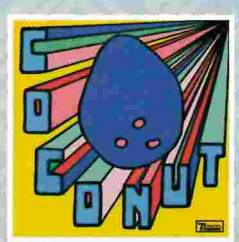
QUASI



American Gong
LP / CD / DIGITAL
"Quasi, die Band von Janet Weiss (Ex-Sleater-Kinney), holt zum großen Schlag aus!"

www.myspace.com/theequasi

ARCHIE BRONSON OUTFIT



Coconut
LP / CD / DIGITAL
26.04.STUTTGART / 27.04. KÖLN
28.04. HAMBURG / 30.04. MÜNCHEN
01.05. DRESDEN / 02.05. BERLIN

www.archiebronsonoutfit.net

sante doppelte Aneignungsbewegung: Man bemächtigt sich der Musik, die einst die ›eigene‹ war, aber in der Zwischenzeit von nachrückenden ›jungen Leuten‹ weiterprozessiert wurde. Weil alles immer weitergeht, gibt es kein einfaches Zurück in ein Früher, der Weg durchs Nadelöhr des Signifikanten ist lang und beschwerlich.

DAX: Interessant ist, wie La Stampa das in der Kunst schon seit langem angewandte Prinzip des Copy-and-Paste praktizieren. Die Musik des Songs »You Are Imagining Things« (vgl. letzte Spex-CD) scheint eins zu eins aus den New-Wave-Achtzigern herauskopiert und per Zeittunnel in die Postpostmoderne hineingepflanzt. Nur dass dank der vielschichtigen, zitatdichten, gegenwartsbezogenen Texte eben alles viel frischer, intelligenter und auf eine glitzernde Weise besser sitzt als bei so vielen internationalen Bands.

LINTZEL: »Pictures Never Stop« klingt aber auch angenehm unlocker und erinnert in seiner tighten Sprödigkeit an FSK. Man singt zweisprachig (Englisch/Deutsch). Das kenntnisreiche Re-Modelling von Material und geschichtsträchtigen Indizes (Devo, The Fall, Monochrome Set) ist hier eine ästhetische Strategie, die dennoch nie öde sekundär wirkt, sondern wahrlich schöne Stimmungen aufruft. Ganz toll ist der Song »Für den Moment«, in dem La Stampa ähnlich mit dem Melancholie-Potenzial von Northern Soul umgehen wie Belle & Sebastian. Jede Annäherung erfolgt hier seitwärts und leicht zögernd; das von Thomas Hug gespielte Piano fügt diesem Art-Pop angenehme Abschweifung und Verspieltheit hinzu. Die Texte handeln von Begebenheiten irgendwo zwischen Liebe, Diskurs und Alltäglichem.

REIHSE: »Eher uncool« hieß 1994 die einzige Albumveröffentlichung von Svevo, die sich nach Italo Svevo benannt hatten, dem ›schwäbischen Italiener‹. Auch wenn Svevo als Band firmierte, steckte doch federführend Jörg Heiser dahinter. Eher cool waren seine klugen poetischen Texte in deutscher Sprache. Der Titel »Eher uncool« kokettierte mit dem Phänomen, dass zur Jahrzehntwende Achtziger/Neunziger ›Uncool‹ das neue ›Cool‹ geworden war, insbesondere in und um Spex, die bis zum Erbrechen die ganze Bandbreite extrem reizfreier amerikanischer Rockmusik abfeierte – weil das Unglamouröse und die Hochschulschläue dieser Bands (auf Sub Pop, Homestead, SST, Touch & Go etc.) eins zu eins das eigene biedere Journalistendasein spiegelten. Svevo bediente sich aus einer Fanperspektive heraus genau dieser Musik – und klang ordentlich langweilig. La Stampa dagegen ist überraschend, jugendlich, stürmerisch und drängend: wie Musik für die Charts. Und zwar nicht für die Charts der imaginierten anderen, ›besseren‹ Welt, sondern die Charts im Hier und Jetzt.

Weil alles immer weitergeht, gibt es kein einfaches Zurück in ein Früher, der Weg durchs Nadelöhr des Signifikanten ist lang und beschwerlich – das wissen auch La Stampa.

PIEGSA: Das textliche Motiv des Albums lässt sich mit ›Sex and the Cities‹ verschlagworten, oder mit ›Liebe in den Zeiten des globalen Kulturarbeiternomadentums‹. La Stampa stellen dieses Nomadentum offen zur Schau, zum einen, indem sie den Wechsel zwischen deutschem und englischem Gesang mit großer Selbstverständlichkeit vollziehen, zum anderen durch Verweise auf Los Angeles (»Information Man«), auf Manhattan (»Dare to Be Loved«) und auf den ewigen Subtext Berlin. Die Texte erzählen von emotionalen Kontrollfreaks, die es plötzlich kalt erwischt; von geilem Sex, aus dem bitte nichts Verbindliches entstehen soll; vom Eifersüchtig-, Kompliziert- und Unerträglichsein. La Stampa berichten also von dem, was der Kulturkritiker Lee Siegel mal als »Relationshipism« beschrieben hat: »It is an ongoing argument between two stubbornly sovereign selves about the possibility of a union.« Das Album als Ganzes wirkt dabei indes weder auf der musikalischen noch auf der textlichen Ebene akademisch, trocken oder gewollt. Im Gegenteil! Die Songtexte sind dramatisch vorgetragen und bisweilen von einer Ambivalenz, die auch beim x-ten Hören noch neue Facetten schillern lässt. Nachdem man den Neurosen von Fred, Claire und den anderen Protagonisten der La-Stampa-Songs aus der unverbindlichen Haltung des Voyeurs folgte, wird man plötzlich auch als Hörer kalt erwischt, wenn die Band im letzten Lied singt: »Es geht weiter – leider ohne dich«. Das ist wirklich bedauerlich.

JAMES MERCER BRIAN BURTON PELICAN CITY

»Broken Bells«

(Sony)
26.02.10

PIEGSA: Brian Burton, unter dem Namen Danger Mouse bekannt als Messlattenhochleger hinter Gnarls Barkley, den Gorillaz und The Good, The Bad & The Queen, arbeitet auf »Broken Bells« zur Abwechslung mal nicht mit Damon Albarn zusammen, sondern mit James Mercer von The Shins. Das passt gut zu einem Aufsatz, den der Singer/Songwriter Chris Milam kürzlich unter dem Titel »Bored New World« auf der Website popmatters.com veröffentlichte. Dort behauptet Milam, dass es mit der amerikanischen (Gitarren-)Popmusik genau seit dem Moment bergab ging, als Natalie Portman 2004 in dem Film »Garden State« Zach Braff ihre Kopfhörer überstülpte und ihm mit den Worten »Das wird dein Leben verändern« den Song »New Slang« von The Shins vorspielte. Seitdem ist bekanntlich jeder, der den Film gesehen hat, heimlich verknallt entweder in Natalie Portman und/oder Zach Braff bzw. The Shins. Und seitdem – so argumentiert Milam – könnten sich alle weißen mittelständischen Mittzwanziger damit arrangieren, weiße mittelständische Mittzwanziger zu sein und nur noch Musik zu machen, die genauso klingt: nach Langweiler-Pop ohne gewagten ästhetischen Ansatz oder auch nur den Anflug irgendeines politischen Bewusstseins. Diese Kritik ist nicht neu, aber leider kann auch »Broken Bells« den Vorwurf der blutleeren, immergleichen Indie-Leierei nicht entkräften. Brian Burton, der einst so brutal Jay-Z und die Beatles im »Black Album« zusammendachte, schafft es heute leider nicht mal ansatzweise, James Mercer die Shins auszutreiben. Wo man radikale Neuentwürfe zweier begabter Popmusiker erwartet hätte, klingt mindestens jedes zweite Lied so, als wäre es auch auf dem Shins-Album »Chutes Too Narrow« nicht aus dem Rahmen gefallen. Der Sound ist hübsch, aber wenn Innovation und Leidenschaft die Maßstäbe sind, dann schmeckt »Broken Bells« wie ein Kaugummi, das sich von 2003 bis in die Gegenwart zieht und nur am Anfang mal ganz lecker nach synthetischen Kirschen geschmeckt hat. Besser hätte es den beiden gestanden, wenn »Broken Bells« mehr als nur ein solides, behagliches, vertrautes, hier und da mit ein paar hiphoppigen Beats und Effekten verziertes Selbstcoveralbum geworden wäre. Damit unterscheidet es sich von den Platten anderer gestandener Indie-Helden wie Hot Chip, Die Sterne oder Yeasayer, denen dieser Tage auf ihre Weise jeweils überraschende, teils widersprüchliche, aber durchweg aufregende Alben gelungen sind.

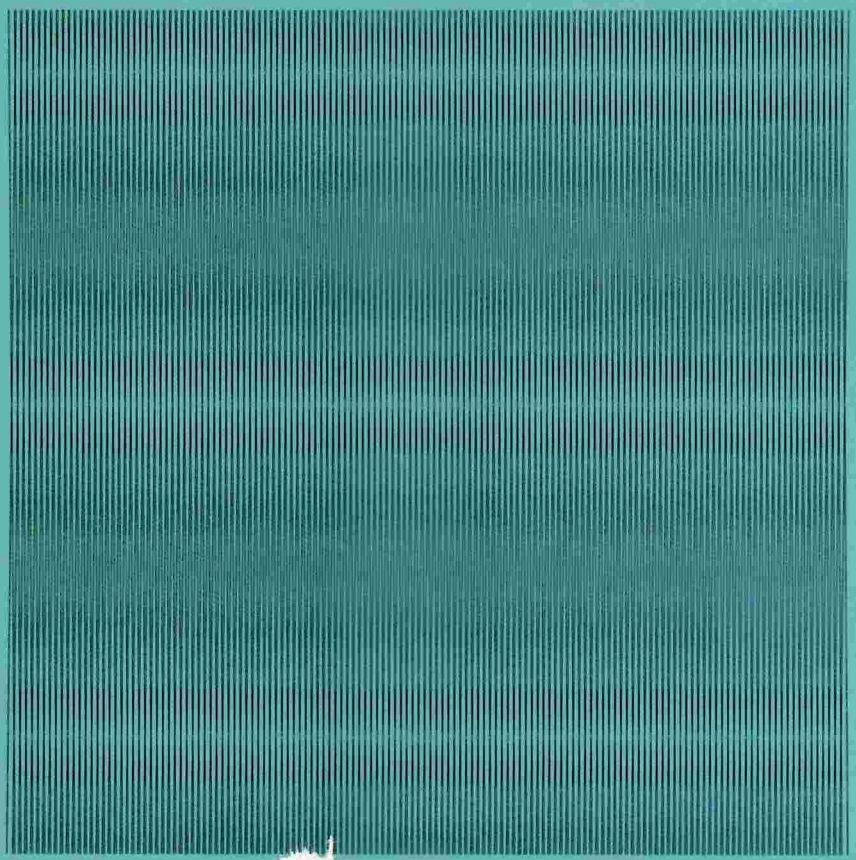
LUTZ: Was an dieser Platte ungeachtet aller angeführten Vorwürfe dennoch genial ist, ist auf einer Seitenebene die Produzentenleistung Brian Burtons. Man hört schon nach den ersten zehn Takten diesen charakteristischen Danger-Mouse-Sound heraus, eine echte Handschrift: Die aufs perfekte Volumen gebrachten Bässe, die Mariachi-Trompeten, die subtil verbaute Psycho-Orgel in »Vaporize«, die schwebenden Männerchöre in »Your Head Is on Fire« oder auch die gewollt gleichgültig dengelnde HiHat im fantastischen Eröffnungsstück »The High Road«: Diese Elemente klingen eben nicht nach Indie-Leierei, sondern sind wohlaustariert und typisch Danger Mouse. Und das ist ja nicht neu: Diesen Sound hörte man schon bei Burtons Soloprojekt Pelican City, ebenso bei den Black Keys und bei Dark Night Of The Soul. Die letzte Beck-Platte lebte gar fast ausschließlich von Burtons Kunstfertigkeit. Danger Mouse benötigt als Produzent immer nur wenige markante Sounds, doch die Art und Weise, wie er diese kombiniert und wie er deren Kräfte gegeneinander lenkt, beweist ein Gespür für Signatur.

THE KNIFE MOUNT SIMS PLANNINGTOROCK

»Tomorrow, In a Year«

(Rabid / Coop / Universal)
05.03.10

REIHSE: »Tomorrow, In a Year« ist die sonderbarste Platte, die in diesem Pop Briefing erklingt. Dass sie ausgerechnet bei dem Plattenriesen Universal erscheint, irritiert doch sehr, denn sonderbare Nischenmusik ist in der Großindustrie in den letzten Jahren zunehmend am Verschwinden. Das Album, die Klangniederschrift der gleichnamigen Oper zum jubiläumsbedingten Thema Charles Darwin (vgl. Spex #323), beginnt mit Elektronikgezirpe und -gedengel, das erst im dritten Stück zu so etwas wie

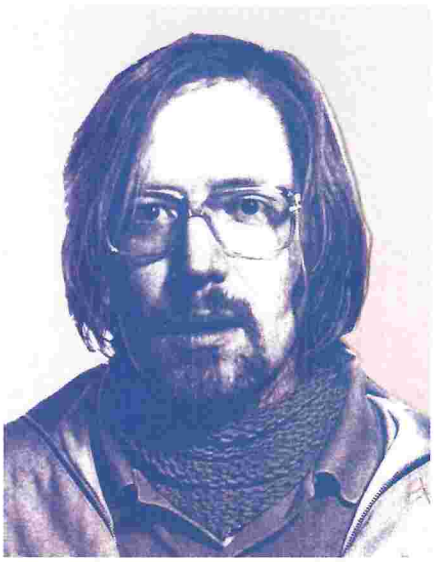


CD #89

I Gonjasufi »She Gone« *(Warp / RTD)* II Japanische Kampfspiele »Effizienz« *(Unundeux / Cargo)* III Fehlfarben »Stadt der 1000 Tränen« *(Tapete / Indigo (D) / Hoanzl (A) / Irascible (CH))* IV Die Sterne »Nach fest kommt lose« *(Materie / RTD / GTG)* V Lightspeed Champion »Marlene« *(Domino / Indigo)* VI Spoon »Written in Reverse« *(Anti- / Indigo)* VII Festland »Unsere Stadt« *(ZickZack / Broken Silence)* VIII The Knife in collaboration with Mt. Sims and Planningtorock »Colouring of Pigeons« *(Rabid / Coop / Universal)* IX Kammerflimmer Kollektief »Spookin' the Horse« *(Staubgold / Indigo)* X Beach House »Norway« *(Bella Union / Coop / Universal)* XI Danton Eeprom »Give Me Pain« *(InFiné / Al!ve)* XII Field Music »Let's Write a Book« *(Memphis Industries / PIAS / GTG)* XIII Lindstrøm & Christabelle »Looking for What« *(Smalltown Supersound / Al!ve)* XIV Lawrence »Treacle Mine« *(Dial / Kompakt)* XV Pawel »Kramnik« *(Dial / Kompakt)*

Zusammenstellung: MARTIN HOSSBACH

spex



MUSIK ZUR ZEIT

Jörg Heiser

ist Chefredakteur des internationalen Kunstmagazins frieze und Mitglied der Band La Stampa, deren Debütalbum „Pictures Never Stop" gerade erschienen ist.

Barbara Streisand »By Myself«, aus dem Album »...and Other Instruments« *(1973)*
Streisand in an experimental mood, John Cage meets World Music Psychedelia, hervorgegangen aus einem TV-Special, in dem Kamele und Handsägen ebenso wie Rührgeräte zum Einsatz kommen. Man lernt nie aus: Streisands Stimme schwebt in »By Myself« souverän über Moog-Synthie-Futurismen. Musik über Musik, und genau darin hochemotional.

Kinky Friedman: »Ride'em Jewboy«, aus dem Album »Old Testaments & New Revelations« *(Fruit of the Tune, 1992)*
Der beste Popsong über den Holocaust? Besser als Beefhearts »Dachau Blues«; eine sentimentale Countryballade, berührend und abgründig. Ich kannte Friedman als den jüdisch-texanischen Cowboyhutträger mit Zappa-Humor und ein paar Stücke wie »They Don't Make Jews Like Jesus Anymore«. Aber sein größtes Lied ist dieses! Diese simple Version mit Gitarre und Mundharmonika ist besser als jene in Bandbesetzung vom 73er »Sold American«-Album. Die schönste Zeile: »The loneliness which can't be spoken / Just swings a rope and rides inside a song«.

Jacques Brel: »Jef«, aus dem Album »C'est Gens La« *(1966)*
Ihr kennt alle »Rock'n'Roll Suicide« von Bowie – aber kennt ihr auch die geheime Quelle des Songs, Brels »Jef«? Ein schwelgerisches Mini-Drama, das den szenischen Spannungsbogen in ein paar Minuten presst: Ein Typ tröstet seinen Kumpel Jef, der verlassen wurde von einer Frau. Er versucht Jef die Aussicht auf Saufen und Hurerei auszumalen, doch nach und nach enthüllt sich im Versuch des Tröstens nur um so mehr die Misere zweier abgebrannter gealterter Alkis, deren Träume endgültig zerplatzt sind. Könnte man glatt verfilmen.

Songwriting findet. Um das vertraute Terrain sogleich wieder zu verlassen: Hilfe, mein Rondò Veneziano ist runtergefallen und gibt nur noch seltsame Geräusche von sich! Ein Soundtrack zu Darwin, das klingt nach tonnenschwerem Konzept, braucht uns aber nicht weiter zu belasten. Man kann nämlich auch einfach zuhören. Die Musik pendelt zwischen ernsthaft und albern, tut so, als sei sie Neue Musik – also ins Esoterische wabernde Quietschemusik, für die einst die Donaueschinger Musiktage gegründet wurden, oder Labels wie ECM, Nonesuch, in neuerer Zeit A-Musik. Zwischendurch geht es auf »Tomorrow, In a Year« folkloristisch zu, manchmal gar wie bei Talk Talk (nur ohne das Heroin). Es setzt sogar an einer Stelle eine gerade Bassdrum ein, dann wieder hört man synthetisch simulierte Field Recordings, die ähnlich funktionieren wie Oskar Salas »Die Vögel«-Score für Alfred Hitchcock und natürlich wie Brian Eno. Dies ist eine ganz und gar bizarre Platte, die alleine aufgrund ihrer Absonderlichkeit in jeden Haushalt gehört.

KRÄMER: Das Stück »Unheaved« schlägt einen nachvollziehbaren Bogen vom 17. Jahrhundert zur Minimal Music der Gegenwart, vom britischen (Opern-)Komponisten Henry Purcell zu den Opernwerken von Philip Glass. Die Pop-Kompatibilität solcher Ausgrabungsarbeit hatte in den frühen achtziger Jahren bereits Klaus Nomi mit seinem Purcell-Cover »The Cold Song« bewiesen, der zu den unmittelbaren Einflüssen von The Knife und ihrer Kollaboratoren Mount Sims und Planningtorock gehören dürfte. In den Stücken »Colouring of Pigeons« und »Seeds« werden die Worte in ihre Moleküle aufgelöst – die Mezzosopranistin Kristina Wahlin, die konsequent einen Halbton zu tief singende Sprechschauspielerin Lærke Winther und die Pop-Stimme Karin Dreijer Andersson singen sich hier manchmal beeindruckend ins Nichts reiner Vokale. Im Sinne von Programmmusik würde es sich vermutlich genau so anhören, wenn man einen DNA-Strang in Musik übersetzen würde. Wenn es ein echtes Problem dieses interessanten, sehr goutierbaren Experiments gibt, ist es das: Die moderne Oper kennt weitaus komplexere, spannendere Musik, und die auf diesem Album enthaltenen Electropop-Stücke reichen selten an die besten Tracks von The Knife oder Fever Ray heran. Brückenschlagen hat eben seinen Preis.

THESE NEW PURITANS

»Hidden«

(Domino / Indigo)
15.01.10

WETZKER: Die vier blutjungen Briten um das Zwillingsbruderpaar Jack und George Barnett hatten bereits 2008 mit ihrem Debüt »Beat Pyramid« niemanden wirklich enttäuscht, weil ihr Sound so unschlagbar singulär war. Das Genuine von These New Puritans lag in einer eindeutigen Pop-Ästhetik: Modeschöpfer Hedi Slimane erkor sie zu Halbgöttern seines Jugendkults und schickte in enge schwarze Röhrenjeans gesteckte Lookalikes mit fahlen, freudlosen Gesichtern über den Dior-Laufsteg. Mit dem zweiten Album »Hidden« verwandeln These New Puritans nun das temporäre Staunen über ihre modische Erscheinung in ein anhaltendes über den schöpferischen Geist, der aus dem Schlummer erwacht. Drei wichtige Elemente ihrer Klangalchemie sind klassisches Instrumentarium, digitale Verfremdung und konzeptuelle Repetition. Ein Bläserensemble, ein präpariertes Piano, ein Kinderchor und der beschwörerische Sprechgesang von Jack Barnett werden traumähnlich collagiert und in ein synthetisches Abstraktionsverfahren überführt. Daraus geht ein postapokalyptischer Sound hervor, der die Destruktion als Übergangsstadium einer Genesis feiert.

HAMMELEHLE: Auf einer Party in Berlin konnte man kürzlich einen angesehenen Popjournalisten in vollem Ernst das schon vergessen geglaubte Wort ›E-Musik‹ als Klassik-Synonym benutzen hören. Wenn aber tatsächlich etwas E-Musik ist, dann These New Puritans, denn sie machen ernste Musik, genauer gesagt bedienen sie das äußerst selten anzutreffende Subgenre Ernste Deklamiermusik mit Bläsern. Und wie immer, wenn im Pop mit vollem Ernst deklamiert wird, muss man leider auch an Anne Clark denken.

WETZKER: »Hidden« klingt aber nicht nach Anne Clark und auch nicht nach Wu-Tang Clan und Steve Reich, denen sich These New Puritans nahe fühlen. Der direkte Vergleich funktioniert hier einfach nicht. Aber dass die Musik in der Tat ›ernst‹ klingt, liegt daran, dass sie sich sehr kontrolliert gibt und die Arrangements schwer organisiert daherkommen. Das mag zu großen Teilen an der klassischen Orchestrierung liegen: Auf »Hidden« sind ein 13-köpfiges Bläserensemble, eine ausufernde Drumsection und ein Piano vertreten. Im ersten Song des Albums, einem reinen Bläser-Instrumental, hört man die Eigengeräusche von Instrument und Musiker – das Motiv wird uns wiederbegegnen als Brücke zwischen zwei Songs. In den restlichen Stücken lässt die Band ziemlich brutal martialische Beats und Bläsersätze aufeinanderprallen.

REIHSE: Dabei ist die Band auch noch brutal hübsch und viel zu jung – und das sorgt erst mal für Misstrauen: Schlau sollen die auch noch sein? Die Platte hat etwas sehr Manieriertes, dekadent Selbstzerstörerisches – weil alles plötzlich möglich geworden ist, weil sich die Tore zum Pop-Olymp geöffnet haben, was dann eben Hand in Hand geht mit einer völligen Überforderung. So ist »Hidden« vor allem auch ein Balance-Akt: Wenn einen diese Platte in der falschen Stimmung erwischt, ist sie nichts als Kitsch, Pathos und pubertäres Ernsthaftsein wie bei Depeche Mode. Im richtigen Moment ist sie das Beste, was einem passieren kann. Sie ist der Abschied von der Pop-Geste hin zur richtig großen Angeberei, zu einer Kunstmusik, die indes weniger von Kunst als dann doch von Mode gespeist wird (und auf dem nächsten Album kann alles wieder ganz woanders hin umschlagen). Hier werden Ketten gerasselt, die Flöte ist aus Menschenknochen geschnitzt, der Kinderchor wird ins Bild geschubst, Dubstep, Reich und Reich werden zusammengebetet, Benjamin Britten wird aufgerufen, und mit ihm das Empire und das War Museum, es wird paganistisch getrommelt, skandiert und deklamiert, bis kein Stein mehr auf dem anderen steht. These New Puritans stehen im Jahr 2010 für die völlige Übertreibung und Überreizung. Und das Übertreiben, das haben sie natürlich auch in der Modewelt gelernt, Schlagzeuger und Brit-Supermodel George Barnett war in der Lanvin-Herbst/Winter-2008-Anzeige als Gruppenbild zu sehen – mit neunmal ihm selbst.

MIDLAKE

»The Courage of Others«

(Bella Union / Coop / Universal)
29.01.10

SPOON

»Transference«

(Anti~ / Indigo)
15.01.10

KRÄMER: Hinter Midlake verbirgt sich eine 1999 gegründete Band aus dem eher gemütlichen Studentenstädtchen Denton. Die dortige Büffelmühle, die University of North Texas, hat in ihrer 120-jährigen Geschichte so unterschiedliche Temperamente wie Roy Orbison, Norah Jones oder die Pop-Punker von Bowling for Soup ausgeworfen, und auch Midlake vereinen in ihrer Entwicklung bemerkenswerte Gegensätze. Sie begannen als Gruppe von Jazzstudenten mit an Herbie Hancock geschultem Funk, den man dann allerdings schon auf ihrem Debütalbum »Bamnan and Slivercork« mit dem Mikroskop suchen musste. Vielmehr machten sich zunehmend Art- und Folkrock-Einflüsse breit, was im Fahrwasser der vergleichsweise hohe Popularität genießenden Verwandten wie Grandaddy oder der Flaming Lips immerhin für ein Quantum Aufmerksamkeit unter Indie-Rock-Freunden sorgte. Interessanterweise ziehen sich Midlake nun aus dem gerade in Eroberung begriffenen Genre mit ihrem dritten Album wieder zurück. Haben sie etwa Angst vor dem Erfolg?

JANOVSKY: »The Courage of Others« fehlt es leider exakt an jener Dynamik, die den Vorgänger »The Trials of Van Occupanther« so herausragend hatte werden lassen. Die Dramaturgie der einzelnen Stücke leidet zu deutlich unter dem Gebot von Gleichmut, innerer Einkehr und Rückgewandtheit. Man möchte fast mutmaßen, dass der Titel ihres neuen Albums die Zurückhaltung der Band programmatisch untermauern soll, was noch bedauerlicher wäre, fände man nicht in der verlässlich lakonischen Stimme von Sänger Tim Smith jene Haarrisse, die so angenehm seltsam im Ohr zwirbeln.

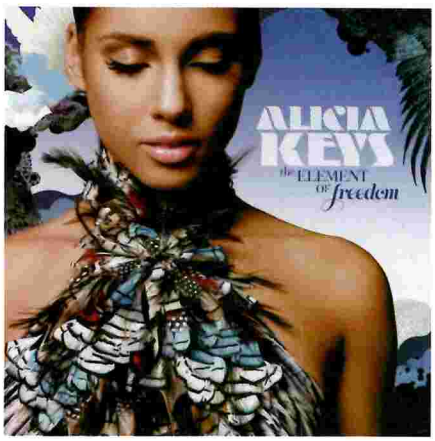
HÜBENER: Menschen, für die das Erneuern und Neulandbetreten entscheidende musikalische Kriterien darstellen, werden »The Courage of Others« jedenfalls nicht mögen. Es klingt, als wollten Midlake die letzten vierzig Jahre populärer Musik einfach nicht zur Kenntnis nehmen. Eine solche Flucht vor den Zumutungen und dem Abenteuerpotenzial der Moderne ins heimelige Cocooning kann man als regressiv kritisieren. Wie schön, dass die ästhetische Urteilskraft so bestechlich ist: Denn Midlakes getragene, warme Psych-Folk-Aktualisierung mit ihren Hippie-Flöten, dem melancholischen Gesang, den lautenhaft à la Mittelaltertroubadour bedienten Akustikgitarren ist ziemlich unwiderstehlich. Und dass man aus der Gegenwart ins Gestern flüchtet, sagt ja auch etwas über diese Gegenwart aus. Ob die Zielpunkte der Flucht nun immer gleich wie hier der Wald und das Rurale sein müssen, ist natürlich als Frage berechtigt. Auch die Natur mit ihrem »Terror der Nahrungsketten« (Norbert Elias) ist ja »nichts anderes als eine ekelhafte Schweinerei« (Michel Houellebecq). Ein schönes, vielleicht ein bisschen zu gleichförmiges Album.

KRÄMER: Auch Spoon sind Texaner, aus dem vergleichsweise metropolenhaften Austin; ihren langjährigen Bassisten Joshua Zarbo lernten sie allerdings bei einem Konzert in Denton kennen. Zarbo verließ Spoon 2007 – ausgerechnet, als sich durch die Platzierung der flotten Single »The Way We Get By« in der Teenie-Serie »O.C., California« und dem anschließenden, konsequent benannten Hitalbum »Gimme Fiction« das Bandleben eines knappen Jahrzehnts auch in Dollars auszuzahlen begann. In Bezug auf Midlakes unsichere Karrierestrategie könnte man nun spekulieren, dass man in Denton etwas gegen kapitalistische Triebe ins Trinkwasser tut; zweifelsohne offenbaren die Brüche zwischen ihren letzten und den hier besprochenen neuen Veröffentlichungen bei Midlake und Spoon eine gewisse stilistische Orientierungslosigkeit. Die Ursache ist möglicherweise in der Abkehr von den jeweils frühesten Einflüssen zu suchen: Jazzfunk formte Midlake, Spoon benannten sich nach dem gleichnamigen Song der deutschen Avantgarde-Krautrocker Can.

Wie schön, dass die ästhetische Urteilskraft so bestechlich ist: Denn Midlakes getragene Psych-Folk-Aktualisierung ist ziemlich unwiderstehlich!

LUTZ: »Got Nuffin«, ein Song aus »Transference«, wurde bereits letztes Jahr auf einer gleichnamigen EP veröffentlicht. Die enthielt mit »Tweakers« auf der B-Seite ein Stück, das zu den experimentellsten des Quartetts gehört: Dreieinhalb Minuten lang besteht es größtenteils aus dem Loop einer monotonen Schlagabfolge auf spröde klingende Tom Toms. Dazwischen funkeln für Spoon völlig untypische Keyboard-Fetzen, im Hintergrund tauchen merkwürdige Samples auf, die irgendwie an Windgeräusche erinnern. Das klingt keineswegs romantisch, sondern im Gegenteil elektronisch, vorwärtsgewandt, von moderner Beat-Wissenschaft informiert und deshalb um einiges cooler als jene Suppe, die Spoon seit »Gimme Fiction« immer wieder aufkochen. »Tweakers« konnte also durchaus als Hinweis darauf gewertet werden, dass die Band ihr Selbstverständnis überdenkt und ihrem Schaffen möglicherweise einen vergleichbaren Einschnitt zu geben plant, wie ihn Radiohead mit dem Übergang von »OK Computer« zu »Kid A« vollzogen. Leider passierte das nicht: Auf »Transference« findet sich süßlicher Indie-Rock, die Rhythmusgruppe dengelt einen milden Funk zurecht, Britt Daniels charismatische Stimme kratzt.

REIHSE: Elektronische Spielereien, Loops und fortgeschrittene Beat-Wissenschaft sind nun aber wirklich nicht die Sache von Spoon. Es geht der Band um solides, sagen wir ruhig altmodisches Songwriting. Britt Daniel spielt seine Gitarre ohne Schnörkel, Jim Eno ist ein Schlagzeuger, der die Stücke kompakt vorantreibt und, wo es sein muss, den Beat auch komplett verschleppen kann. »Transference« ist gut durchproduziert, die Stücke sind gewohnt abwechslungsreich, sie klingen bisweilen überraschend europäisch. Europäisch im Sinne von englisch – denn ihre Can-Referenz im Bandnamen führt in die Irre. Hier wird



THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

Ausnahmekünstler gibt es im aktuellen R&B nur wenige – gleich zwei haben zum Jahreswechsel neue Alben veröffentlicht. **ALICIA KEYS** verlässt auf »The Element of Freedom« *(Sony)* immer wieder den ausgetretenen Pfad der klassischen Pianoballade und kollaboriert in den mutigsten Momenten mit Newcomer Drake (»Unthinkable (I'm Ready)«) oder mit Beyoncé (»Put It In a Love Song«). Die Produzenten jener Songs, Noah »40« Shebib und Swizz Beatz, haben ihnen jeweils ihre charakteristische Signatur verpasst. Besondere Erwähnung finden muss Keys' Soloversion der Jay-Z-Kollaboration »Empire State of Mind«, die aus der Hiphop-Hymne des letzten Jahres dann doch wieder eine jener typischen, in diesem Fall aber grandiosen Pianoballaden macht, für die Keys berühmt wurde. Nicht ganz so außergewöhnlich geraten ist das neue Werk von **R KELLY**: Der thematische Horizont von »Untitled« *(Sony)* reicht vom Bottle Service Club bis ins Schlafzimmer, und auch soundästhetisch wählt Kelly mit Auto-Tune und europäisch-elektronischen Beats den sicheren Weg. Dennoch trifft gerade sein Rap-beeinflusster Gesangsstil immer noch einen Nerv. Und mit »Elsewhere« beweist er, dass kein Songwriter den großen Slowjam-Pathos handwerklich so perfekt beherrscht wie er – angesichts dieses Songs muss man an die Szene aus »30 Rock« denken, in der Comedian Tracy Jordan (Tracy Morgan) ein Mixtape für seinen konservativen Senderchef Jack Donaghy (Alec Baldwin) machen will. Tracy: »You like Phil Collins?« Jack: »I've got two ears and a heart, don't I?«

An der Hiphop-Front überzeugt das neue **CLIPSE**-Album »Til the Casket Drops« *(Sony)*. Ihr letztes, von den Neptunes produziertes Werk »Hell Hath No Fury« wird längst als moderner Rap-Klassiker gehandelt. Auf dem Nachfolger schaffen Pusha T und Malice es trotz vereinzelter Durststrecken in der zweiten Hälfte, an die Kompromisslosigkeit und Durchschlagskraft des Vorgängers anzuknüpfen. Zwar stammen diesmal nur zwei Drittel der Beats aus der bewährten Schmiede Williams/Hugo, doch gerade die Produktionen von Sean C & LV und DJ Khalil spornen das kokaintickende Brüdergespann aus Virginia Beach zu neuen absurden Gangstermärchen an. Die elf Stücke lassen sich gerade wegen ihrer inhaltlichen Ignoranz wie ein moderner Blaxploitation-Film lesen.

Mehr Plays generierte in den letzten Wochen nur noch das Kollaborationswerk »In Search of Stoney Jackson« *(Stones Throw / Groove Attack)* des Rap-Kollektivs **STRONG ARM STEADY** mit dem umtriebigen Produzent Madlib. Die Rapper Krondon, Mitchy Slick und Phil Da Agony sind nicht erst seit gestern wichtige Schlüsselfiguren im Underground der Westküste. Gerade die skizzenhaften Zwei-Minuten-Loops des dauerbekifften Vinyl-Nerds Madlib bieten ihnen die perfekte Grundlage für Musik, die wie eine improvisierte Jazz-Session funktioniert: Feature-Gäste kommen und gehen, Beatgerüste werden ein- und ausgefadet, Songstrukturen weitgehend ignoriert. Mehr Spontaneität und Unverkrampfheit bietet derzeit keine Hiphop-Platte. Zuletzt noch ein Hinweis auf eine der größten Hoffnungen des Spiels: **JAY ELECTRONICA** stammt aus den berüchtigten Magnolia Projects von New Orleans, lebt nach Wanderjahren im Stile Kerouacs jetzt in Brooklyn und hat sich binnen kürzester Zeit als eine der interessantesten, undurchsichtigsten Gestalten der US-Szene etabliert. Informationen gibt es wenige, Interviews selten, reguläre Tonträger fast nie. Die knapp fünfminütige Download-Single »Exhibit C« *(Dogon Society)* kommt ganz unzeitgemäß ohne catchy Hook, YouTube-Tanz oder sonstigen Firlefanz aus und punktet stattdessen mit poetischen Lyrics, unerhört starkem Flow und nicht zuletzt einem pumpenden Signature-Instrumental von Just Blaze. Ein reguläres Album soll 2010 folgen – was Ehefrau und Labelchefin Erykah Badu allerdings bereits infrage gestellt hat.

DIE STERNE

»24/7«

(Materie / RTD)
26.02.10

DAX: Ein im positiven Sinne höchst irritierendes Album ist das erste Disco-Album von Die Sterne, die seit kurzem dicke Buddys mit den geleckten Münchener Gomma-Jungs sind. Eine erste gemeinsame EP namens »Der Riss« hatte die Hamburg-Münchener Freundschaft Anfang Oktober veröffentlicht, jetzt liegt das Album »24/7« vor. Four-to-the-Floor lautet die Devise der meisten Stücke – mit supergeraden Beats jener Machart, dass sie auch dort funktionieren werden, wo zuvor schon Underworld mit »Born Slippy« funktionierten, also in der Indie-Disco, wo zuvor auch schon Die Sterne funktionierten, nur ohne Disco. Auf »24/7« suchen und finden sie die Nähe zu Schlager und Eurodisco, und zwischen die Beats ruft Frank Spilker ans Beliebige grenzende Parolen und Reizwörter, die vereinzelt mit völlig verunglückter Ironie schockieren. »Endlich den gerechten Lohn / Und ficken ohne Kondom« singt Spilker etwa in dem Track »Ein Glück«, dem einzigen Beat-freien Song; mit Sicherheit nicht nur der schwächste Track, sondern zugleich auch der dümmste.

BRION: Der Text zu »Ein Glück« ist ursprünglich im Mai 2005 als lyrischer Beitrag von Frank Spilker für das Feuilleton der SZ entstanden, für die Rubrik »Mein perfekter Tag«. Man mag das tricky, lustig, ehrlich oder verunglückt und doof finden, letztlich fällt das Stück tatsächlich völlig aus dem musikalischen Fluss des Albums heraus, sodass es doppelt irritierend wirkt.

REIHSE: Solche schwachen Momente gab es immer schon, auf allen Alben der Sterne. Manchmal wirkt es, als habe Spilker noch kurz vor Schluss die Texte für fünf Stücke runterschreiben müssen, aber das kann man – Verzeihung – ja auch über Peter Hein oder über Bob Dylan sagen. Am Ende muss Frank Spilker höchstpersönlich auf der Bühne stehen und seine Texte vor Publikum vertreten.

DAX: Wo er nicht fraternisiert mit einer Kundschaft, die mit großer Wahrscheinlichkeit ohnehin nie die seine sein wird, funktionieren seine Texte viel besser. Die Sterne klingen dann ein bisschen nach der alten NDW-Band Spliff, übersetzt ins 21. Jahrhundert. »Nach fest kommt eine flottere Spielart von Britpop geboten. Manchmal mag das an Blur erinnern, an anderer Stelle in der Tat an die frühen Radiohead. In »Is Love Forever« und »The Mystery Zone« scheint sogar eine ähnliche Liebe zu The Smiths auf wie damals bei Blumfeld, als Marr & Morrissey den stärksten Einfluss auf Distelmeyers Songwriting hatten. Entsprechend finden sich auf »Transference« auch Haken und Ösen, das Album ist dabei aber melodiös genug und von einer forschen Jugendlichkeit, um sich auch weiterhin – zu »O.C., California« gesellten sich bislang »Chuck« und »Veronica Mars« – für den Einsatz in Teenagerserien hervorragend zu eignen.

lose« singt Spilker in »Schüttel was du hast / Denn du bist kein Brett«-Manier: »Und du / Wo bist du? / Sieh nach / Wo du bist / Mit wem? / Bist du unten / Ist das gut? / Ist das schlecht? / Sieh nach / Wo bist du?«

HÜBENER: Interessant ist das Spannungsverhältnis zwischen dem peitschenden Disco-Beat, der laut ›Ja‹ schreit, und dem Negativismus einiger Texte: »Es liegen tausend Leichen in der Stadt der Reichen«, singt Spilker an einer Stelle über einen pumpenden Groove. Eine ganz ähnliche Diskrepanz zwischen Inhalt und Form findet sich im wunderbaren Eröffnungsstück von »24/7«, »Depressionen aus der Hölle«. Solche Kontraste aus mitreißendem Sound und deprimistischen Lyrics sind indes oft Zeichen großer Popmusik, nicht zuletzt bei den Pet Shop Boys.

HAMMELEHLE: »Altern als Problem für Künstler« – man kommt nicht umhin, diesen Titel von Gottfried Benns Essay beim Schaffen Frank Spilkers mitzudenken. Anders als sein Antipode Distelmeyer oder Die Goldenen Zitronen hat sich Spilker nicht auf eine dem deutschen Kulturbetrieb wohlvertraute Weise positioniert: Er ist weder das lichte Originalgenie noch der abstrakto-dissident daherkommende Theater- und Feuilletonmann. Gleichzeitig schafft er es nicht, sein grundsätzlich ja hochsympathisches Malochertum so zu überhöhen und zu ironisieren, wie dies Carsten Friedrich mit Superpunk gelingt. Letztlich betreiben Die Sterne eine ungeschickte Markenpflege zwischen allen Stühlen: Sie wollen von den Festivalbesuchern in der Provinz gleichermaßen geliebt werden wie von den, sagen wir mal Spex-Lesern. Das kann natürlich nicht klappen.

HÜBENER: Doch wer will schon die Suppe vor lauter Haaren nicht mehr sehen? Die Sterne hatte man doch schon abgeschrieben. Gegenwartsrelevanz? Definitionsmacht in Sachen Pop? Gab es bei ihnen nicht! Mit dieser Discoplatte aber bäumen sie sich auf, sind sie Moroder statt marode. Was das ganz auf Papstlinie liegende »Ficken ohne Kondom« betrifft, darf man gespannt sein, ob die Jugendschützer ihre PR-Maschine anschmeißen und Die Sterne für diesen dann leider nur beim ersten Hören erfrischenden Mangel an gesellschaftlicher Verantwortung auf den Index setzen.

KRÄMER: Verkrampfung und Souveränität gehören bei den Sternen zusammen. Spilker singt manchmal so hell und klar wie Stefan Zauner, was im Zusammenspiel mit Eurodisco und den bereits zitierten Biedermeier-Posen wie eine späte Rechtfertigung von Distelmeyers offenen Sympathiebekundungen für die Münchener Freiheit klingt. Die Spuren, die hierhin führen, wurden indes schon auf früheren Alben gelegt, eben auf »Wo ist hier« und »Irres Licht«, das tatsächlich schon so rund war wie eine Discokugel.

BRION: Man kann diese Songs, nicht zuletzt »Ein Glück«, außerdem als Beiträge zur Auseinandersetzung mit der Angleichung von Kunst und Werbung verstehen. Wenn diese sich bestimmte ästhetische Praxen einverleibt, wenn sie Kunst und Kult werden will, ist eine mögliche Kampfstrategie der Kunst, sich die ästhetischen Mittel der Werbung anzueignen. Im Gegensatz zu Tocotronic (»Macht es nicht selbst!«) lassen Die Sterne die Antithese weg und verbleiben tanzend in den bejahenden Gesten, nach dem Motto: Unsere Depressionen nehmen wir einfach mit auf den Dancefloor. Der letzte Ausweg: die Verzweiflung zu tanzen im »flennenden Fox«. Das wussten die Sterne schon 1999, als Spilker auf »Wo ist hier« sang: »Wir brauchen einen Beat, um dieses Biest zu zerstören«.

PIEGSA: Wir brauchen zumindest einen Beat, der laut genug ist, damit man für ein paar Stunden das Knurren und Fauchen des Biestes nicht mehr hört – sei es das äußere Biest, das die Städte verschachert und den Menschen ausnimmt »Wie ein Schwein« (so ein weiterer neuer Sterne-Titel), sei es das wohl nicht unverwandte innere Biest, die Depressionen. Die metaphysische Erlösung wird zum Bullshit deklariert (»Himmel, leck mich!«, skandiert Frank Spilker ausdauernd), das Weltall ist unerreichbar und das kleine Glück ein ekliges Klischee. Auch »eine Revolution«, »rollende Köpfe« und »einfach mal im Blut deiner Feinde baden« sind eher Schnapsideen, wie das programmatische »Depressionen aus der Hölle« erklärt. Übrig bleiben die Disco und das (temporäre) innere Exil im Wirbeln auf dem Dancefloor. Form follows function: Ergebnisorientierte Tanzmusik als Notwehr.

PS: Nach Redaktionsschluss wurde mitgeteilt, dass Die Sterne weitsichtigerweise die Tracklist von »24/7« noch einmal überarbeitet haben, um die Platte, so Frank Spilker, »runder« zu machen. Die schwachen Tracks »Himmel« und »Ein Glück« werden nur noch als Bonus-Tracks auf der limitierten Erstauflage zu hören sein – auch wenn man sie eher als Minus-Tracks bezeichnen sollte.

TRUS'ME

»In the Red«

(Fat City / Groove Attack)
27.11.09

MOTOR CITY DRUM ENSEMBLE

»Raw Cuts Vol. 1«

(Faces / Rush Hour / Groove Attack)
15.01.10

JANSON: Trus'Me und das Motor City Drum Ensemble verweisen auf dieselben Wurzeln, und die finden sich im schwarzen Detroit. Vor allem die Musik von Theo Parrish und Kenny Dixon Jr. alias Moodymann dient beiden als Vorbild. Durch das Fragmentieren der Soul-, Disco- und Funkmusik ihrer Vorgänger, teils auch nur durch leichtes Editieren, erfanden Parrish und Dixon Jr. unter Zuhilfenahme ihrer Sampler eine neue Spielart von House. Trus'Me selbst wandte diese Methode auf seinem ersten Album »Working Nights« von 2007 voller Ehrfurcht an, kopierte zwar nicht direkt, blieb aber innerhalb des von den Vorbildern definierten Korridors. Dem aus Manchester stammenden Produzenten gelang so etwas – in England hat das ja nicht erst seit Acid Jazz Tradition – wie eine polierte und ausproduzierte Version seiner Vorliebe, stellenweise bediente er sich sogar derselben Quellen. Das brachte ihm Lob ein, wie es ihm gleichzeitig die Kritik der Gralshüter sicherte, die in ihrem Lieblingsbier auf einmal Leitungswasser vermuteten. Auf seinem neuen Album geht er nun einen Schritt weiter – bei einem Singer-Songwriter würde man vermutlich von Reifung sprechen: Trus'Me verzichtet auf den Einsatz von Samples, stützt sich lieber auf Coverversionen und vor allem auf eine

THE AVETT BROTHERS

Das hochgelobte Major Label D
"I And Love And You"
produced by Rick Rubin
VÖ: 19.03.2010

Live: 24.03. Köln Gebäude 9
25.03. Berlin Lido

www.theavettbrothers.com

BROKEN BELLS

BROKEN BELLS ist die neue Band
von Produzenten-Genie Brian Burton
aka Danger Mouse aka einer Hälfte
von Gnarls Barkley und dem
The Shins-Sänger James Mercer.

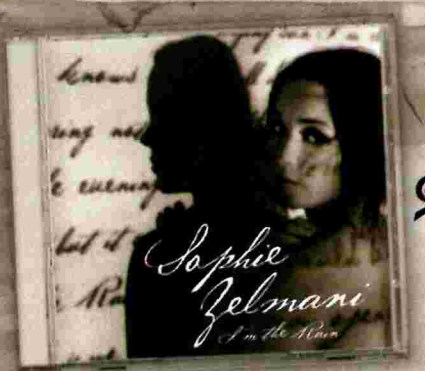
Inklusive der Single „The High Road"
Album des Monats März im Musikexpress
VÖ: 05.03.2010

www.brokenbells.de

SOPHIE ZELMANI

"I'm The Rain" - das neue Studioa

Auf Tour im März:
23.03. Hamburg - Knust
24.03. Berlin - Lido
25.03. Frankfurt - Brotfabrik



www.sophie-zelmani.com

MUSIK ZUR ZEIT

Ralf Krämer

registriert für Spex das Bildschirmleuchten, vertritt gerne verhinderte Redakteure und sucht diverse Jobs ab dem 1. März.

[redacted]

Alec Empire: »Low On Ice« *(Mille Plateaux)*
Die Platte mit dem Husky-Cover zieht einen durch den Winter wie ein Schlittenhund. Genauso klingen nachts, bei Minus 16 Grad die vom vereisten Schnee gedämpften Schritte und Motoren am Frankfurter Tor. Wenn man dort nach Westen blickt, sieht Berlin aus wie Minsk.

Neville Tranter: »The Cold Song« *(stuffedpuppet.nl)*
Noch mal richtig runter mit den Temperaturen: der über 300 Jahre alte Popsong von Henry Purcell, gestammelt vom genialen Puppenspieler aus den Niederlanden, am Ende seines »Re: Frankenstein« – ein genialer Moment.

Thom Yorke: »Hearing Damage« *(Summit Ent.)*
Das Frühlingserwachen aus »New Moon«, des zwielichtigen Teeny-Dramas zweiter Akt. »You can do no wrong in my eyes« singt Yorke, während sich Vampir und Werwolf durch den Wald jagen. ›Zurück zur Natur‹ hatte nie so erfrischend wenig mit Ökologie zu tun wie hier.

Max Roach: »Live at the Vielharmonic« *(Soul Note)*
»Wir machen es uns selbst so schwer in diesem Leben. Deshalb bin ich ja so sehr für Vermischung, damit das mal aufhört«, hat mir letztes Jahr Corinna Harfouch im Interview gesagt. Jede Musik, die ihr zustimmt, ist »Musk zur Zeit«. Hier mixt der Schlagzeuger von Miles Davis und Charles Mingus ein Streicher- und ein Jazzquartett. Die Luft vibriert, im Münchner Winter '83.

J. D. Salinger: »The Catcher in the Rye« *(Penguin)*
Als Soldat soll er nach Kriegsende in Deutschland einen Nervenzusammenbruch erlitten und im fränkischen Pappenheim eine Psychologin geheiratet haben. 1951 transformierte er Erich Kästners »Fabian« (erschienen 1931) als »Fänger im Roggen« in die USA. Das sind schwarze Buchstaben, auf mittlerweile vergilbtem Papier, ist aber auch reine Musik. R.I.P.

Armada von Gastmusikern: Chez Damier, Dam-Funk und Amp Fiddler. Das Ergebnis? Wie es mit Reifungen eben so ist: Der jugendliche Hitzkopf gelangte manchmal doch zu den besseren und direkteren Ergebnissen. Anders gesagt: Auf seiner Suche nach den alten Soul-Rebellen bleibt Trus'Me dieses Mal manchmal zu lange am Kaffeetisch sitzen. Danilo Plessow alias Motor City Drum Ensemble braucht dieses Urteil mit der ersten Zusammenfassung seiner »Raw Cuts«-12-Inch-Serie hingegen nicht zu fürchten. Roh, schmutzig und freimütig nehmen seine Tracks den Sound aus Detroit auf, und statt diesen zu putzen, tritt Plessow lieber noch kräftiger zu. Er frisiert lediglich die Effizienz und bastelt so aus seinen Tracks kleine Nagelbomben, die ihre Konsensfähigkeiten in unterschiedlichen Plattenkisten schon längst bewiesen haben. Nachtclub statt Jazzclub.

KEDVES: Besagte Konsensfähigkeit von Motor City Drum Ensemble ist aber auch sein Problem. Denn die Platten seiner Idole waren – im Gegensatz zu seinen eigenen – niemals Konsens, zumindest nicht auf dem europäischen Floor. Sicher, Mitte der Neunziger konnten die ersten Tracks von Moodymann und Theo Parrish noch eine erstaunliche Anzahl hiesiger Disco-Loop-DJs auf sich vereinen – da waren sie aber auch noch nach recht simplem Schema gestrickt (schiefgeschnittene Samples, hoch und runter transponierte Rhodes-Akkorde, scheppe Percussion-Loops). Danach verloren sich die beiden immer häufiger in ›Experimenten‹ – zumindest wurden die zunehmend muffigen und immer langsamer rumpelnden Soul- und Jazz-Nummern, die folgten, aus europäischer Clubperspektive so bewertet. ›Kauzigkeiten‹ dieser Art bleiben bei Danilo Plessow vollständig aus, er sorgt innerhalb seines eng gesteckten Rahmens immer schön für Funktionalität, nie sind seine »Raw Cuts« zu langsam oder zu schnell, nie zu verdudelt oder zu kurz, und er versucht dieser Eindimensionalität mit digital hinzugerechnetem Vinylknacksen eine analoge Patina zu geben. Man könnte sagen: Mit der Zuverlässigkeit eines schwäbischen Bausparers produziert der Stuttgarter diejenigen Tracks, die Moodymann und Theo Parrish schon lange nicht mehr machen, aber alle noch immer von ihnen hören wollen. Nicht umsonst verkaufen sich im Zuge des aktuellen Deepness-Revivals dubiose europäische Raubpressungen alter vergriffener KDJ- und Sound-Signature-Releases wesentlich besser als die regulären neuen Veröffentlichungen der Detroiter Helden. Das alles kann nur bedeuten, dass mittlerweile auch der Dance-Betrieb im Zeitalter der Coverband angekommen ist. Man hört lieber das, was ein anderer nachspielt, als das, was derjenige, der es als erster spielte, heute so macht. Und es wird verständlich, warum DJ Dixon, der ebenfalls für deepere House-Ansätze steht, vor einigen Monaten in einem Interview mit Alexis Waltz in Groove seine aktuelle Plattenselektionspraxis folgendermaßen erläuterte: »Heute hat jeder Motor City Drum Ensemble, das fasse ich bewusst nicht an. Das ist kein Diss, die Platten sind gut, mir aber zu verständlich.«

Stagnation bedeutet im Falle von Beach House Verfestigung – es wird eskapistisch-rückwärtsgewandt das Heil in der Vergangenheit gesucht

JANSON: Völlig richtig ist, dass MCDE und zu einem Großteil auch die ersten Werke von Trus'Me genau jene klaffende Lücke füllen, die von den Detroiter Altvorderen schmerzlich zurückgelassen wurde. Deren Urkonzept fand allerdings nicht nur bei Disco-Loop-DJs Gehör, sondern eben auch bei Freunden abstrakterer Musik. Stücke wie »Dusty Cabinets« von Parrish oder »Dem Young Sconies« eines Moodymann sind Sternstunden verstörender und futuristischer Tanzmusik, die dem Zuhörer direkt in die Magengrube schlägt und den Umweg über den Kopf nicht braucht, ohne deswegen gleich platt zu wirken. Hört man sich den MCDE-Remix für DJ Sprinkles an, der vor ein paar Monaten erschien, glimmt da genau diese Zuversicht auf. Plessow kann es und ist Hoffnungsträger, während sich Trus'Me doch viel zu brav an den gegenwärtigen Status quo seiner Idole anbiedert.

BEACH HOUSE

»Teen Dream«

(Bella Union / Coop / Universal)
19.02.10

HÜBENER: Das dritte Album von Beach House bietet Stagnation auf hohem Niveau. Noch immer ist der Himmel über den beiden melancholischen Zeitlupenpoppern aus Baltimore eher verhangen, noch immer sind auf dem letzten Loch pfeifende Drum Machines aus den Achtzigern zu hören, denen in Atempausen gelegentlich Moe-Tucker-haftes Geklopfe gegenübergestellt wird. Geöffnet hat sich das Klangbild auf »Teen Dream«, das in einer ehemaligen Kirche aufgenommen und von Chris Coady (TV On The Radio, Yeah Yeah Yeahs, Blonde Redhead) produziert wurde, alles klingt jetzt etwas rauer als bisher. Old-School-Synthies und verwehte Gitarren, die sich im Spektrum zwischen ›traumverloren‹ und ›dösig-verschlafen‹ bewegen, prägen die Grundstimmung. Sängerin Victoria Legrand schwelgt und mondsüchtelt unbeirrbar mit ihrer somnambulen Stimme, die teilweise an Grace Slick erinnert. Vielleicht befeuert eben diese Ähnlichkeit der Stimmen ein Sechziger-Jahre-Hippie-Gefühl, das auf diesem Album weit stärker zum Tragen kommt als die ebenfalls, aber eben nur noch als Spurenelemente vorhandenen Goth- und Dark-Wave-Anleihen. Sixties-Shoegaze! Der neue Song »Norway« zum Beispiel bietet neben dieser unverhofften Hippie-Stimmung zugleich die schönsten leierigen Gleichlaufschwankungen seit »Loveless«, dem bis heute unerreichten Shoegaze-Klassiker und zugleich letzten Album von My Bloody Valentine aus dem Jahr 1991. So lässt sich auf subtile Weise Nostalgie erzeugen: Das Leiern als ferne Erinnerung an das Analogzeitalter mit seinen Compact-Kassetten und seinem verletzungsoffenen Vinyl, das mit jedem Abspielen neue Scharten und Narben bekam.

WETZKER: Stagnation bedeutet im Fall von Beach House aber auch Verfestigung – und zwar im Sinne des gerade im US-amerikanischen Pop-Diskurs zu beobachtenden Ansatzes, eskapistisch-rückwärtsgewandt das Heil in der Vergegenwärtigung einstiger Musikstile zu suchen. In diesem Falle: Psychedelic unter Lo-Fi-Bedingungen mithilfe von Synthesizer-Minimalismus. In einem ähnlichen Feld bewegen sich auch Midlake (siehe ebenfalls Pop Briefing) oder Grizzly Bear. Nur dass Letztere ihr Repertoire vom Electro-Folk in Richtung Beach-Boys-Sound inner-

QUESTIONNAIRE

Essenzielle Fragen: Stuart A. Staples / Tindersticks

FRAGEN: OSKAR PIEGSA

Stuart A. Staples, 44, ist Sänger und Gitarrist der Tindersticks, deren achtes Album »Falling Down a Mountain« im Januar erschienen ist. Zuvor schrieb seine Band den Soundtrack zu Claire Denis' Spielfilm »Matériel Blanc«, der in diesem Jahr in die Kinos kommt.

Der letzte Film der mich berührt hat…?

…war »Fury«, der erste Film, den Fritz Lang 1936 im Exil in den USA drehte. Ich habe ihn vor kurzem erst gesehen, und er hat mich völlig überrascht. In unserer komplizierten und zynischen Zeit ist man die Naivität und Offenherzigkeit, die dieser Film widerspiegelt, gar nicht mehr gewöhnt. »Fury« hat mich so ergriffen, dass ich sofort einen Song darüber schrieb. So etwas ist mir vorher noch nie passiert! An den Soundtrack erinnere ich mich übrigens gar nicht – und das ist ein gutes Zeichen, denn Filmmusik fällt mir eigentlich immer nur dann auf, wenn sie mich stört. Heutzutage sollen einem Soundtracks oft vorgeben, was man zu fühlen hat. Das empfinde ich als Beleidigung. Wenn ich mit den Tindersticks Filmmusik schreibe, ist deswegen unser Anspruch, dass sie die Zuschauer nicht zu stark beeinflussen soll. Wir haben mehrfach mit der Regisseurin Claire Denis zusammengearbeitet. Sie würde nie auf die Idee kommen, uns zu sagen, wo genau sie welche Musik hören möchte oder was ihr Publikum dabei empfinden soll. Stattdessen zeigt sie uns ihre Bilder und ihr Drehbuch, und dann diskutieren wir über unsere Ideen. Es gibt ja auch ernstere neue Filme, die komplett auf Musik verzichten – das halte ich für eine gute Entwicklung.

Die Schönheit meiner Stimme…?

…habe ich erst spät zu würdigen gelernt. Ich schreibe Songs, seit ich 15 Jahre alt bin, Popmusik war für mich schon immer der beste Weg, meine Kreativität auszuleben. Aber lange Zeit habe ich einfach Lieder geschrieben, die sich in meinem Kopf gut anfühlten, um meine Stimme scherte ich mich dabei nicht besonders. Ich schrieb Melodien und Texte, dachte über Arrangements und Aufnahmen nach – sicher, ich musste meine Songs auch singen, aber das war für mich eher Nebensache. Erst später wurde mir bewusst, dass ich mit meiner Stimme arbeiten muss. Das war zunächst ziemlich frustrierend. Aber seit einigen Jahren harmonisiert mein Schreiben mit den Bedürfnissen meiner Stimme. Ich fühle mich beim Singen frei.

Würde ich nicht singen…?

…dann würde ich gerne gut Schlagzeug spielen können. Sänger und Schlagzeuger haben zwangsläufig die engste Beziehung in einer Band. Die Stimme muss dort landen, wo der Schlagzeuger ihr den Boden bereitet. Bildlich gesprochen ist der Drummer für die Interpunktion des Sängers zuständig. Das erfordert intensive Zusammenarbeit. Leute, die einfach nur ein bisschen trommeln wollen, sind in Bands deswegen fehl am Platz. Ich spreche aus Erfahrung: Bei den Tindersticks haben wir nun schon den dritten Schlagzeuger.

Wenn Leute mich aufheitern wollen, weil ich melancholische Musik mache…?

…dann werde ich sehr misstrauisch. Ich traue Menschen nicht, die immer nur fröhlich tun. Die verstecken irgendwas. Natürlich glaube ich an Freude und Wohlbefinden. Aber die Vorstellung, man müsse jeden Tag fröhlich sein, ist irrwitzig. Das schafft niemand. Damit macht man sich selbst nur unglücklich.

Maßgeschneiderte Anzüge zu tragen, ist…?

…wie eine Sucht. Wenn man einmal ein Sakko mit perfekter Passform getragen hat, gibt es kein Zurück mehr zur Stangenware. In den frühen Neunzigern trugen wir in der Band Anzüge aus Secondhandläden. Da waren dann die Ärmel zu lang oder die Hosen zu kurz. Als wir erfolgreicher wurden, war der erste Gedanke: »Wir müssen das in Ordnung bringen!« Uns wurde ein Schneider im East End von London empfohlen, mit dem wir uns auf Anhieb verstanden. Er schneiderte unsere Anzüge nach – diesmal nur in den passenden Größen. Unser Traum war es immer gewesen, mit absolut perfekt sitzender Kleidung und einem großen Orchester aufzutreten. Kaum hatten wir das geschafft, fühlte es sich aber nicht mehr richtig an. Die Klamotten wurden zur Uniform. Eine Zeitlang dachte ich dann sogar, wir sollten unsere neuen Anzüge feierlich verbrennen. Das war dann zum Glück gar nicht nötig. Mit unserem Schneider verstehen wir uns übrigens bis heute sehr gut.

Mein tägliches Ritual…?

…besteht darin, meine Kinder morgens in die Schule zu bringen. Das ist eine gute Art, den Tag zu beginnen. Meine Tage wabern sonst formlos umher. Zwar gibt es in meinem Leben immer viel zu tun, aber es fehlt an Struktur. Meine Freunde, die geregelte Berufe haben, gehen morgens um acht zur Arbeit, abends gehören sie dann ab halb sieben ganz der Familie, und am Wochenende machen sie vielleicht noch etwas ganz anderes. Ich beneide sie um ihr geordnetes Leben. Meine Freunde erzählen mir von meiner Freiheit – aber Freiheit gibt es doch nur, wenn es auch Grenzen gibt, die die freie Zeit von der unfreien unterscheiden.

Das Schreiben von Songs…?

…hat nichts mit Stift und Papier zu tun. Ideen schreibe ich nie auf – stattdessen kreisen sie mir unentwegt im Kopf herum und entwickeln sich dort weiter. Es gibt immer diesen einen Moment, in dem mir eine Songidee zum ersten Mal auf die Schulter klopft. Dann beginnt das Ringen, dieses Gefühl will in Wörter und Noten übersetzt werden. Vollendet sind Songs meiner Meinung nach nie. Irgendwann muss man natürlich ein Zwischenergebnis akzeptieren, wenn man das Stück aufnimmt. Wann es soweit ist, merkt man instinktiv – man darf den Moment der Aufnahme nicht zu lange herauszögern, sonst besteht die Gefahr, dass die Songs ihre Energie verlieren. Aber nach der Aufnahme hört das Eigenleben der Lieder nicht auf. Manche fallen nach einigen Konzerten aus unserem Programm. Andere aber entwickeln sich während unserer Auftritte kontinuierlich weiter.

Tindersticks *»Falling Down a Mountain«*
(4AD / Beggars / Indigo) 22.01.10

ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Jemandem eine späte Ehre zuteil werden zu lassen, dazu bedarf es in der Regel eines runden Geburtstags. Bei **JOSEF ANTON RIEDL**, einem bayerischen Komponisten-Urgestein durch und durch, weiß man aber gar nicht so genau, wie alt er nun eigentlich ist. Was soll's. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er vor kurzem 80 geworden, und so kommt mit »Klangregionen 1951-2007« *(Edition RZ)* nun relativ zeitnah erstmals eine umfassende Anthologie seiner höchst idiomatischen und geistreichen Arbeiten unter die Leute. Sie beeindruckt nicht nur mit ihrer sorgfältigen Auswahl, beim Hören steht auch relativ schnell fest: Unter all den merkwürdigen deutschsprachigen Pionieren elektronischer Musik ist Josef Anton Riedl mit Abstand der merkwürdigste. Viele bezeichnen ihn als Enfant terrible von München, einige als deutschen John Cage – was sicher daran liegt, dass er seit jeher von unbändiger musikalischer Entdeckungslust getrieben ist und sich dabei einen Dreck darum schert, was in der Musikanalyse vor ihm Zeichen gesetzt hat. Nun ja, ein wenig Tändelei mit Adorno-Prinzipien ist schon dabei und auch ein kleines Bisschen Beeinflussung durch Riedls Spiritus Rector Carl Orff. Wie Letzterer beschäftigt sich Riedl eingehend mit Schlagzeug, in der Ausführung erweitert er es aber noch konsequent um die Technik Edgar Varèses und die Musique-concrète-Theorien Pierre Schaeffers. Der breiten Masse wird Riedl vielleicht bekannt sein durch seine Film- oder Theatermusiken – seine reduzierter gefassten Etüden, Studien und Klangsynchronien, seine visuelle Musik und optischen Lautgedichte, seine gesampelten Stampf- und Klatschaktionen (»Clapping Music«), seine Ideen, z.B. in Papier eingehüllte Musiker sich auf den Boden wälzen zu lassen und die erzeugten Klänge zu transformieren, sind freilich allzu selten zu hören und laden hier auf zwei CDs zum Kennenlernen ein. Und als ob derart enigmatische Regionen noch nicht ausreichten, gibt es obendrein noch ein 50-minütiges radiophonisches Porträt, »Ideir notna fesoj« von 1993, das Riedls Genius in kurzweiliger Collagentechnik eingehend behandelt.

Die Stilistiken der Collage sind auch im Schaffen des New Yorker Kollektivs **ALARM WILL SOUND** probate Ausdrucksmittel. Die 20-köpfige, sich weitgehend aus Musikstudenten rekrutierende Truppe erkundet dabei hochversiert die modifizierten Genrevereinigungen zwischen Ernst und Unterhaltung, zwischen homogenem Anspruch und klamaukigem Fez. Sie sind dabei deutschen Ensembles wie dem Frankfurter Ensemble Modern und der Kölner musikFabrik oder auch der britischen London Sinfonietta gar nicht so unähnlich, vor allem fallen als Geistesverwandte auch Bang On A Can aus New York ein. So ist es kein Wunder, dass Alarm Will Sound sowohl die üblichen Verdächtigen der New Yorker Zunft wie David Lang, Michael Gordon und Steve Reich interpretieren als auch Superknalleffekte landen mit akustischen Versionen von Aphex-Twin-Stücken. Ihre jüngste Aufnahme »a/rhythmia« *(Nonesuch)* beschäftigt sich, grob gefasst, mit rhythmischen Prinzipien, die alle außer Takt geraten sind. In der ganzen Musik auf diesem Album, das sechs Jahrhunderte und zahlreiche Stile abmisst, wird der grundlegende Puls der Stücke entweder durch Verzerrungen oder durch Nebeneinanderstellungen widerstreitender Impulse gestört. Ob in minimalistischen Werken von Benedict Mason, in für Ensemble aufbereiteter Abstrakt-Electronica von Mochipet und Autechre, in freien Bearbeitungen geistlicher Klänge aus dem 14. und 15. Jahrhundert oder in Instrumentalfassungen mechanischer Kompositionen von Concol Nancarrow (»Player Piano Studies«) und György Ligeti (»Konzert für Metronome«): Essenz ist jeweils das Aufeinandertreffen von rhythmischen Regelmäßigkeiten und Unregelmäßigkeiten. Was summa summarum ganz gut gelungen ist und die Platte zu einem großen Vergnügen macht.

halb von nur drei Alben weiterentwickelt und ausdifferenziert haben. Beach House hingegen befrieden mit gemächlicher Konstanz den Kontrast zwischen eleganter, weich dahinschwingender Instrumentierung und der halbwachen, milchglasigen Aura, die Legrands Stimme verströmt, wenn sie die sinnlichen Tiefen zwischen Grace Slick und dem dunklen Timbre Nicos auslotet.

HÜBENER: Andererseits entfernen sich Beach House auf »Teen Dream« in einigen Stücken auch von dem totalen rhythmischen Stillstand, wie er noch auf dem Vorgängeralbum »Devotion« aus dem Jahr 2008 als großes Ideal angestrebt wurde. Damals schleppten sich Songs wie »Turtle Island« oder »Heart of Chambers« mit gefühlten fünf Beats pro Minute im Schneckentempo vorwärts. Verglichen damit ist ein neues Stück wie »10 Mile Stereo« fast schon Powerpop. Hier wurden die schweren Harmonium- und Cembaloklänge stark zurückgefahren, sodass von der einst vorherrschenden Beerdigungsstimmung fast nichts mehr zu spüren ist – und das der aufgefahrenen sakral flirrenden Orgelsounds zum Trotz.

LIARS

»Sisterworld«

(Mute / RTD)
05.03.10

WETZKER: Auf ihrem fünften Album lassen Liars zwei Parallelgesellschaften kollidieren, die das kulturelle Bild von Los Angeles prägen: die alte, trauminfizierte Glamourwelt Hollywoods und die jüngere Schule experimentierfreudiger, dreckiger Underground-Bands. Dafür agierten Liars fernab ihres eigentlichen Reviers – der anderen Riesenstadt: New York – vor Ort in L.A. Sie machten sich sozusagen als Gruppe von Metropolen-Anthropologen auf die Suche nach dem Sound einer kulturell übergreifenden Identität. Im Song »No Barrier Fun« drängen sich Geigen wie aus einem Stummfilm in den düsteren, dahinhumpelnden Track, »On the ground I heard the footsteps of a girl«, murmelt Liars-Sänger Angus Andrew, und gleichzeitig schleicht das Geräusch von Schritten bedrohlich nah vorbei. Verglichen mit den mitunter krassen Vorgängeralben von Liars wird hier eine erstaunlich narrative, anschauliche Art des Songwritings vorgeführt.

BRION: Man möchte zu »Sisterworld« zuweilen gar mitsummen, doch allzu vertraulich geben sich Liars dann wieder nicht. Noch immer dominieren diabolische Tritonus-Intervalle, sperrige Noise-Flächen und brachial verzerrte Gitarren. Noch immer ist der Sound dominiert von pulsierender Bedrohlichkeit, er löst Beklemmungen aus. Die Feldforschung in L.A. zwischen rotem Teppich und Proberaum mündet in einem Nebeneinander nicht ineinander aufgehender Komponenten. Schon das Eingangsstück »Scissors«, das Liars zwei Monate vor der Veröffentlichung von »Sisterworld« als kostenlosen Internet-Download anboten, gibt sich wie ein Zwiegespräch Andrews – sein intim heranrückender Gesang ist fast als zärtlich zu bezeichnen, bedacht und von ungewohnter Klarheit inmitten eines bald

hereinbrechenden Lärms. Hier wird ein Pfad neu beschritten, den die Einstürzenden Neubauten vor mehr als zehn Jahren in Richtung ausklingender Obertöne verlassen haben. Bei Liars hingegen gibt es unvermittelte Einbrüche eines wütend gedroschenen Schlagzeugs und des mittlerweile als Liars-typisch zu bezeichnenden überdosierten Industrial-Halls. Mal säuselt Andrews leise und verhalten im Falsett, mal presst und brüllt er punktgenau, und immer zieht Gitarrist Aaron Hemphill aus seiner bund- und halslosen Moodswinger-Gitarre dank eines beweglichen dritten Stegs freie Stimmungen – das Instrument mit dem eigenen Klang ist eine eigens für Liars von dem holländischen Instrumentenbauer Yuri Landmann gefertigte Elektro-Zither, ein ähnliches Exemplar besitzt Lee Ranaldo von Sonic Youth.

PIEGSA: Eine ähnlich narrative, bedrohliche Qualität zeichnete bereits das zweite Liars-Album »They Were Wrong So We Drowned« aus dem Jahr 2004 aus, bei dem schon der Titel eine düstere Geschichte erzählte, indem er sich auf die brutale Praxis mittelalterlicher Hexenverfolgung bezog: Während der sogenannten ›Kaltwasserprobe‹ wurde die der Hexerei Verdächtigte in eiskaltem Wasser versenkt, rettete sie sich nach oben, galt sie als überführt, starb sie, wurde ihr vergeben. Vergleicht man Ansatz, Aufbau und Stimmung dieses Albums mit den Songs auf »Sisterworld«, ergibt sich eine Konstante. Damals hatten Liars ein Themenalbum über die Walpurgisnacht im Harz aufgenommen, dieses Mal geht es um aktuellere Abgründe. Angesichts Amerikas eigener Hexerei-Erfahrungen, die – fiktionalisiert von Arthur Miller in seinem Roman »The Crucible« – von rigidem Protestantismus und bösartigen Kindern handeln (hallo, Michael Haneke!), war die seinerzeitige Wahl der mitteldeutschen Variante als Thema für eine Rockband fast naheliegend – immerhin verhandelte sie Feuer, Trommeln und nächtliche Orgien. Liars waren damals von der Idee beseelt, das teuflische Spektakel mittels der Formel ›Noise trifft auf Perkussion‹ möglichst konsequent in Sound zu übersetzen. Das Ergebnis »They Were Wrong...« ließ den unvorbereiteten (und womöglich Dance-Punk erwartenden) Hörer nervlich abgewrackt zurück wie ein Besuch im Blair Witch Forest. »Sisterworld« ist demgegenüber ein Album, das sich für diese Band überraschend sehr gut (durch-)hören lässt. Es gibt viele kleine Bögen und einen ganz großen, der das Album inhaltlich überspannt, und man kann sich das zu Gemüte führen wie eine Oper – vorausgesetzt, man hat von dieser Kunstform keine Ahnung!

KRÄMER: Zugänglich, aber kompliziert, damit wären wir noch einmal beim Michael-Haneke-Verweis. Fast 500.000 Zuschauer in den deutschen Kinos und einen Golden Globe für »Das weiße Band« hat er ja schon, und man könnte in der Tat Liars' »Sisterworld« zu diesem Erfolg als Soundtrack laufen lassen. Denn so, wie Hollywood trotz Botox immer noch und immer wieder zu ›echtem‹ Glamour fähig ist und mit berechenbarer Regelmäßigkeit sein schlechtes Gewissen in Form von strenger, protestantischer Kritik am Protestantismus umarmt, vereint die Band hier die Widersprüche von Hochglanz und Grauen und verschließt sie zu einem runden, darken Ganzen. Das Cover dagegen: hell, monochrom wie ein Filmstill aus »Das weiße Band«. Es zeigt drei Türchen. Was immer dahinter eingeschlossen sein mag, unschuldig ist es genauso wenig wie die Pastorentöchter, die ›Schwesternwelt‹ in Hanekes Film.

BABY DEE

»A Book of Songs for Anne Marie«

(Tin Angel / Indigo)
22.02.10

REIHSE: Baby Dee hat wie Joanna Newsom die Harfe als ihr Instrument gewählt. Sie hat mit dieser an etlichen wegweisenden Orten geharft, sei es in der Bistroteque in London oder im Basso in Berlin, und ist mit etlichen wichtigen Stimmen aufgetreten – sei es mit Marc Almond, Antony Hegarty oder David Tibet. 1953 als Junge mit dem Namen Dee Harris in Cleveland, Ohio, geboren, ging Dee Anfang der Siebziger nach New York und dort von der Bronx nach Coney Island. Kleine Schritte – wie auch der vom Katholizismus zur Freakshow: Dee Harris transformierte zu Baby Dee, und nach diversen Tourneen mit diversen Performance- und Theatergruppen arbeitete sie Ende der Neunziger am ersten Album von Antony And The Johnsons mit. »A Book of Songs for Anne Marie« ist Baby Dees zweites »Book of Songs«. Es ist zugleich die um fünf Stücke erweiterte Version einer gleichnamigen CD aus dem Jahr 2004, die allerdings auf 150 Stück limitiert war. Die große musikhistorische Klammer heißt: Vaudeville.

KRÄMER: Tatsächlich ist diese CD nicht nur erweitert worden. Die sieben damals eher übers Knie gebrochen wirkenden Songs (Dee erinnert sich an die Produktion selbstkritisch als »slapdash«) wurden neu aufgenommen und wie das ganze Album von Maxim Moston arrangiert. Der in Moskau geborene Moston gehört zu Antonys gelegentlich zu süß aufspielender Tourband und setzte auch die Streicher auf den beiden »Want«-Alben von Rufus Wainwright.

DAX: In den zwölf Liedern, die von Baby Dee hier mit Falsett und Emphase in entkernter, leergeräumter Musikkulisse vorgetragen werden, hört man zu jedem Zeitpunkt auch Zwänge und Triebe, die der Musik, den Arrangements und den Texten jede Leichtigkeit verwehren. Baby Dee fügt sich auf ihrem vierten Album auch – vielleicht aus Selbstschutz – in einen Kulturkonsens ein, der mehrere Jahrhunderte alt ist: Kunstlied, Kammermusik und französisches Varieté. Ihre Musik ist damit nicht zuletzt eine queere Antwort auf straighten Mittelalterrock.

KRÄMER: Dees neues Liederbuch beginnt instrumental mit einer »Overture« in klassischer Besetzung samt melodieführender Klarinette. Angesichts solcher auf Dauer doch etwas zu angenehmer Musik, in der sich ihre Stimme und Mostons filmmusikreife Klangmalerei bisweilen zum gegenseitigen Nachteil reiben, möchte man gelegentlich Zuflucht in ihrem 2008 erschienenen Album »Safe Inside the Day« suchen, mit noch sparsamerer Musik, die eher am Jazz orientiert war als am Kunstlied. Doch dann erwischt einen »Unheard of Hope«, kalt und warm zugleich. Nur mit Piano begleitet, wendet Baby Dee hier einen intimen, aber ätherischen, eskapistischen Blick, wie ihn auch Antony in »Another World« aufs Leben warf, in dichte Introspektion. Hier finden Baby Dee und ihr Arrangeur den (reduzierten) Ton und lassen ihn für den Rest der Platte nicht mehr los. Ein Glück.

MASSIVE ATTACK

DAS NEUE ALBUM DER TRIPHOP LEGENDEN

AB 05.02.2010

ALS CD UND DOWNLOAD

EMI WWW.MASSIVEATTACK.COM • WWW.EMIMUSIC.DE

MUSIK ZUR ZEIT

Wibke Wetzker

ist nicht nur die Redakteurin der Spex, sie arbeitet auch oft viel zu lang und fragt sich gelegentlich, wo es gutes Frühstück in Kreuzberg gibt.

[redacted]

The Left Banke: »Pretty Ballerina«, von der LP »Walk Away Renée / Pretty Ballerina«
(Smash, 1967)
Teenage-Band und One-Hit-Wonder: Im Schnitt gerade mal 16 Jahre alt, landeten die vier New Yorker Boys 1966 mit »Walk Away Renée« einen Hit in den US-Charts. Ein Jahr später veröffentlichten sie ein Album, das mit dem viel grazileren Song »Pretty Ballerina« das wohlmöglich schönste Beispiel von Barockpop lieferte und für nachfolgende Künstler (The Divine Comedy, Jens Lekman etc.) bis heute den Maßstab setzt – eine Ballade ohne Kitsch, ein fast vergessenes Stück Popkultur.

Sergei Prokofjew »Peter und der Wolf« (1936), u.a. als DVD animiert von Suzie Templeton
(Naxos, 2006)
Meine erste Klassik-LP. Ich bekam sie mit fünf Jahren geschenkt, und nun ist sie so zerspielt, dass man von ›Gebrauchsmusik‹ sprechen kann. Man sollte meinen, ich würde Prokofjews musikalisches Märchen in- und auswendig kennen, und doch habe ich vor kurzem eine Wette verloren in der Annahme, die Oboe verkörpere die Katze. Pustekuchen! Die Ente ist die Oboe. Im Puppentrickfilm von Suzie Templeton werden Peter und der Wolf bei aller Feindschaft zu Seelenverwandten im russischen Winter – wie schön.

Pure Ecstasy: »Easy«, auf der 7-Inch
(Light Lodge, 2010)
Dieses psychedelische Stück Gitarren-Gaze ist so sehr auf Ferne, Hall und LoFi-Sound getrimmt, dass man von Fake-Vintage sprechen muss. Ich glaube, der Sänger singt etwas von »No, I don't feel nothing« und das Wort ›suicide‹ taucht auch auf, aber man versteht ihn halt so schlecht, weil alles in dieser Musik verzerrt wird, auch der Gesang. Aber diese Wehklage über die Abwesenheit von Emotionen ist atmosphärisch so überzeugend geraten, dass ich mitjaulen möchte – unfassbar tolle Dramaturgie.

TO ROCOCO ROT

»Speculation«

(Domino / Indigo)
26.03.10

DAX: To Rococo Rot klingen nicht zufällig wie ein Echo von Kreidler. Vor 15 Jahren spielte Stefan Schneider noch Bass auf deren erstem Album »Weekend«, die Trennung der Musiker erfolgte bald darauf im Streit – wohl nicht zuletzt deshalb, weil beide Bands in ihren Versuchen, ihre instrumentale Musik zu sphärischer Perfektion zu treiben, schon damals gelegentlich krass ähnlich klangen, auch wenn sie dabei grundsätzlich andere Strategien verfolgen. Kreidler aus Düsseldorf/Berlin, deren Album »Mosaik 2014« erst kürzlich Platte der Ausgabe in Spex war, beschritten von Anfang an einen retrofuturistischen Weg, der sie zunehmend in die Nähe der Soundwelten Kraftwerks brachte. Ganz anders To Rococo Rot, die Band um die Berliner Lippok-Brüder Roland und Robert sowie nach wie vor Stefan Schneider: Ihr Post-Rock baut zwar ebenfalls auf Repetitionen auf, doch ist ihr Groove eher vom Krautrock ländlicher Vorbilder angetrieben. Das führt uns zu Faust (Süd): Nur folgerichtig nahmen To Rococo Rot ihr neues, sechstes Album im Faust-Studio in Bad Dürmentingen an der Donau auf. Jochen Irmler von Faust am Telefon: »Es ging ihnen in diesem wunderschönen Frühling, als sie bei mir ihr Album aufnahmen, um Homogenität, darum, einen größtmöglichen Flow hinzubekommen. Es war ein großer Wunsch von ihnen, dass ich koproduziere und bei einigen Stücken auch selbst an der Orgel mitspiele. Mein Einfluss auf ›Speculation‹ schlägt sich in einer größeren Rauheit als zuvor und in den freien Atmosphären der Musik nieder.«

KRÄMER: Das Stück »Friday« besteht fast ausschließlich aus Sounds. Er würde sich mit seinem Blubbern und Wabern sehr gut als Score zu den Unterwasseraufnahmen des Naturfilmpioniers Jean Painlevé machen, aber das haben ja schon Pierre Henry und später Yo La Tengo besorgt. Auf diesem Stück gibt es weder Avantgarde noch Rock'n'Roll-Einfluss. Nur ein Mal klopft ein Bass dezent an die Tür, wird aber nicht reingelassen. »Friday« kommt auf ungeheuer schnell vorbeiziehende 10:40 Ambient-Minuten, wobei der Bass sich gegen Minute neun noch einmal zurücktraut – mit einem Pattern, das nicht eindeutig zwischen Melodie und Rhythmus unterscheiden will.

To Rococo Rots Post-Rock baut auf Repetition auf, ihr Groove ist vom Krautrock ländlicher Vorbilder angetrieben.

VINTERBERG: »Speculation« ist eine hochkonzentrierte, hermetische Platte. Jochen Irmlers Orgel in dem einzigen überlangen Track »Friday« lässt das Album als Reminiszenz an frühere Befreiungsbewegungen in der Musik irgendwie toll experimentell ausklingen. Die restlichen acht Tracks sind alle um die drei bis vier Minuten lang. Man habe eben nicht ›Jams‹ ausstellen wollen, sondern vollendete, in sich schlüssige Miniaturen, informieren To Rococo Rot. Es ist interessant, wie der Gruppe durch die Methode der Repetition immer wieder Momente höchst intensiver Melodieschichtungen gelingen.

THE MAGNETIC FIELDS

»Realism«

(Nonesuch / Warner)
12.02.10

HÜBENER: »Realism« ist das Schwesteralbum der Magnetic Fields zum etwas angestrengten Vorgänger »Distortion« von 2008. Reicherte Stephin Merritt seinen schrummeligen Gitarrenpop vor zwei Jahren im »Psychocandy«-Geist penibel mit allerlei verzerrten Gitarren und noisigen Feedback-Geräuschen an, so lässt der in New York lebende Kopf von The Magnetic Fields auf »Realism« heute ausschließlich akustische Instrumente zum Einsatz kommen, also keine Synthesizer und keine E-Gitarren. Eigentlich, so kolportiert der schwermütige schwule Kettenraucher mit dem Faible für Konzepte, habe er den beiden Platten die Namen »True« und »False« geben wollen, nur habe er sich am Ende nicht entscheiden können, welches Etikett zu welchem Album gepasst hätte. Damit macht er nebenbei deutlich: Auch ausgestellte Natürlichkeit wie in den Retro-Folk-Bewegungen der letzten Jahre kann ziemlich künstlich sein, und Künstlichkeit umgekehrt Wahrheit innewohnen.

WETZKER: Wenn Natürlichkeit den Ausdruck beschreibt, der dem Künstler manchmal ›authentischerweise‹ im Affekt zu gelingen scheint, dann spricht »Realism« trotz aller Konzeption für eine traditionsbewusste, heimelige und romantische Idee von Gemeinschaft im Kreise von Musikfreunden. Ein Wir-Gedanke weht durch den Einklang der verschiedenen, genau aufeinander eingestimmten Akustik-Instrumente, und Merritt lässt oft genug den Stimmen seiner Mitmusikanten den Vortritt.

HÜBENER: In der Tat hören wir auf »Realism« nicht nur unverstärkte Gitarren, sondern ein Sound-Prisma aus Banjo, Klavier, Cello, Violine, Akkordeon, Glockenspiel, Spinett, Spieluhren, Xylofon, Tuba und allen möglichen und unmöglichen Zupfinstrumenten. Dazu gibt es Vogelgezwitscher und handgemachte Sing-along-Titel wie »We Are Having a Hootenanny« – wobei ›hootenanny‹ so viel wie ›folk party‹ bedeutet. Auch ein wohl auf Deutsch singender Shanty-Chor beim Stück »Everything Is One Big Christmas Tree« darf nicht fehlen, während ein Song wie »Walk a Lonely Road« mit seinen geraunten Dunkel-Vocals fast ein wenig nach dem Okkult-Folk neuheidnischer

Eine Auswahl der »Besonderen Songs« sowie weitere Stücke werden in der Sendung

»Spex Mixtape«

beim Online-Radio ByteFM vorgestellt. Termine: Freitag, 12.02., 12-13 Uhr, sowie Freitag, 12.03., 12-13 Uhr

ZEHN BESONDERE SONGS

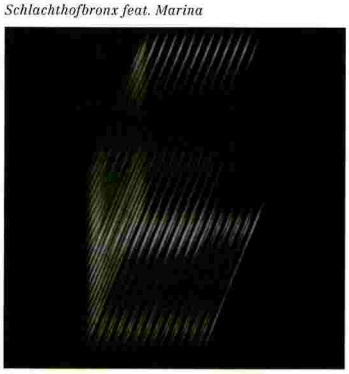
Singles, Albumtracks, Radiosessions, Musik aus dem Netz

KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MARTIN HOSSBACH, JAN KEDVES, WALTER W. WACHT UND WIBKE WETZKER

Toro y Moi

Schlachthofbronx feat. Marina

Efterklang



Emika

Aybee: »Doors and Elevator Presents« (Aybee Visitation Mix)

aus der EP »Underworld« (Underground Quality)

Dieser Track klingt wie ein um die Ethno-Samples bereinigter und tief hinab ins Eisbecken getauchter Remix von 808 States Klassiker »Pacific State«. Dahinter steckt Armon Bazile, der auch unter dem Namen Prof Delacroix veröffentlicht, ein glänzender Vertreter einer neuen afroamerikanischen House-Generation, die Minimal-Techno und den post-euphorischen Sound von Dial bereits verarbeitet hat und damit zu zwingend neuen Ergebnissen kommt.

Efterklang: »Modern Drift«

aus dem Album »Magic Chairs« (Rumraket)

»Modern Drift« beginnt im Coldplay-Gestus mit perlenden Klavierakkorden, was irritiert, denn bisher war man von den Dänen eher gegen den Strich gebürsteten Post-Rock gewohnt. Zur Mitte hin stellt sich jedoch Entspannung ein, Efterklang bleiben ihren kammerorchestralen Arrangements ohne Prunk, Pomp und Hall treu. Neu ist hingegen wieder, dass es von einigem weniger gibt – weniger Chor, weniger Experiment, weniger Überlagerung.

Emika: »Drop the Other (Scuba Vulpine Remix)«

von der Single »Drop the Other« (Pias)

Mit einem beunruhigenden Klick-Klack, Klick-Klack, Klick-Klack zählt der in Berlin lebende Dubstep-Produzent und »Sub:stance«-Party-Mitveranstalter Scuba seinen Remix für Emikas ursprünglich von Klavier und Breakbeats getragenen Popsong ein, bis schließlich ein mächtiger Subbass-Beat durch das vormals recht zarte Arrangement bläst. Der Gesang der Wahlberlinerin Emika wird hier auf wenige Zeilen reduziert, im Hintergrund ein aufheulendes Flugzeugtriebwerk. Dieser skelettierte Remix stellt eher den Magen denn den Kopf auf Durchzug.

DJ Koze: »Bodenweich«

aus der Compilation »Pop Ambient 2010« (Kompakt)

Das einzige Highlight einer ansonsten stinklangweiligen Compilation. Die Kompakt-Reihe »Pop Ambient« hat ihre besten Zeiten hinter sich und kann gerne eingestellt werden, wenn hier nicht bald neue Ideen passieren. Kozes Meditation im Zeitlupentempo könnte dafür die Richtung vorgeben: ein kurztaktiges Klaviermotiv und modulierte Streichinstrumente, die tönen, als ob DJ Koze durch Butterbrotpapier und Kamm blasen würde.

Grizzly Bear: »Boy From School (Hot Chip Cover)«

MP3-Download auf www.abc.net.au/triplej

Interessantes Cover des Hot-Chip-Hits aus deren Album »The Warning« von 2006, an dem sich Grizzly Bear versuchen. Der zarte Gesang von Ed Droste wird in der nostalgischen Grizzly-Bear-Version von Daniel Rossens Akustikgitarre und dezenten Ambient-Arrangements begleitetet, verliert aber in keiner Sekunde an Spannung.

Hurts: »Wonderful Life (Arthur Baker Remix)«

aus der Single »Wonderful Life« (Four Music)

Wenn man bis Minute 2:40 noch dachte, der Remix der Produzentenlegende Arthur Baker für das blutjunge britische Wave-Pop-Duo Hurts könne zahnloser nicht sein, holt der 54-Jährige für den Hype des noch jungen Jahres dann doch noch die Bratzpeitsche heraus. Geschult am Abfahrts-Rave solcher Labels wie Ed Banger, verpasst Baker – früher Produzent von Afrika Bambaata und natürlich New Order – dem ursprünglich von viel Chor, Akustikgitarre und Schmalz-Saxofon getragenen Stück harte Ecken, Kanten und vor allem den nötigen Tanzflächenschmiss.

Phoenix: »Sad-Eyed Lady of the Lowlands« (Bob Dylan Cover)

aus dem Album »Phoenix Live & Unplugged« (V2 Records / N-Joy Radio / Musikexpress)

Für seine Version des legendären Dylan-Songs bekam Thomas Mars ausnahmsweise mal die Zähne auseinander. Auch interessant: Die Phoenix-Interpretation dieses herzzerreißenden Liebeslieds ist mit gut fünf Minuten halb so lang wie das elfminütige Original.

Schlachthofbronx feat. Marina: »Vem Que Tem« (Daniel Haaksman Remix)

von der EP »Ayoba« (Man Recordings)

In diesem heruntergestrippten Remix ist nichts mehr, wie es im Original war. Die Vocals von MC Marina aus Rio, die sich selbstredend um das rhythmische Kreisen ihres eigenen Hinterns drehen, sind hier auf einen perkussiven Afrohouse-Beat geschnallt, dazu kommt nur noch ein kurzes Orgelmotiv – und schon steht der klassische Masters-at-Work-Vibe. Work!

Surfer Blood: »Twin Peaks«

aus dem Album »Astro Coast« (Megaphon)

Nostalgie ist derzeit die treibende Kraft nordamerikanischer Indiebands. Bei Surfer Blood ist es – wie der Bandname schon andeutet – die strand- und wellengeborene Weltsicht des Surf-Rock, die in den Neunzigern bereits Bands wie Weezer in den Gegenwartspop hinüberholte. Surfer Blood erfuhren ihre musikalische Prägung in den Nullerjahren, Surf-typische Harmonien und traditionelle afrikanische Rhythmen treffen auf einen Post-Punk-Bass. Übrigens feiert David Lynchs »Twin Peaks« demnächst Zwanzigjähriges. Noch so ein nostalgischer Moment.

Toro y Moi: »Blessa«

aus dem Album »Causers of This« (Carpark / Indigo)

Chaz Bundick alias Toro y Moi aus South Carolina ist dicke mit Ernest Greene alias Washed Out. Der Toro-y-Moi-Remix von Washed Outs »Feel It All Around« ließ eine Geistesverwandtschaft der beiden Künstler erahnen, die sich nun auf Bundicks Debüt bestätigt: Wir hören sich öffnende und wieder zusammenziehende Hallräume psychedelischer Gitarren und mehrstimmigen Harmoniegesang wie bei Panda Bear.

DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Manche Musiker werden für Dinge berühmt, die gar nicht ihre Kernkompetenz sind. Werbung, Filmsoundtracks und Musikvideos führten schon viele Bands aufs Glatteis, denn ein einmal geprägtes Image verlangt entweder strenges Gegensteuern oder bedingungslose Kapitulation. Besonders hart getroffen hat es **OK GO**. Deren Ruhm fußt auf einem YouTube-Video, das die Band in einer Tanzchoreographie auf Fitness-Laufbändern zeigt. Anstatt aber diesen Video-Hit zu widerlegen (oder eben zu wiederholen), versuchen sich OK Go an Feinregulierung: Die erste Single aus ihrem neuen Album »Of the Blue Colour of the Sky« *(Capitol / EMI)* heißt »WTF?«. Diese Abkürzung für »What the fuck?« prägt den Netzjargon ähnlich stark wie ›OMG‹ und ›LOL‹. OK Go stilisieren sich also selbst zu Chronisten der Netzkultur. Und unabhängig davon, wie ihre Musik eigentlich klingt, hat sich die Band hiermit schon jenes Quäntchen Bedeutung erarbeitet, das viele Musiker vergeblich mit ›Natürlichkeit‹ und ›Authentizität‹ suchen. Gerade weil die Musik bei OK Go Nebensache ist, dringen sie zum Kern des Pop vor. »Of the Blue Colour of the Sky« funkelt mit Hits, guter Produktion und dem Beherrschen des großen Einmaleins des Pop.

Aus einer ganz anderen Perspektive betrachten Eddie Argos und seine Lebensgefährtin Dyan Valdes dieses Einmaleins. Ihr Bandprojekt heißt **EYERYBODY WAS IN THE FRENCH RESISTANCE... NOW**. Argos, normalerweise Sänger bei Art Brut, und Valdes, Pianistin bei The Blood Arm, schrieben Lieder als Gegendarstellungen zu bekannten Popsongs. Zwei Beispiele: In »Billie's Genes« kommt das uneheliche Kind aus Michael Jacksons »Billie Jean« zu Wort. Argos singt darin aus Perspektive des Kindes eine Anklage gegen den elterlichen Schwerenöter, der eine flotte Ausrede dem Vaterschaftstest vorzog. Der Song »Coal Digger« stellt dem Materialismus von Kanye Wests »Gold Digger« die prekäre Situation seiner Partnerin entgegen: Die Protagonistin nimmt schlecht bezahlte Jobs an, um sich künstlerisch zu verwirklichen. Kein Wunder, dass sie ihren reichen, rappenden Freund um etwas Geld bittet. Textlich funktioniert »Fixin' the Charts, Volume One« *(Cooking Vinyl / Indigo)* perfekt, Melodien und Sound wirken stellenweise leider halbherzig zusammengeschustert.

Tolle Musik – jedoch ohne jeglichen klugen Gedanken – spielt die nordirische Band **TWO DOOR CINEMA CLUB**. Ihr Debütalbum subsumiert die letzten sieben Jahre Postpunk-Revival vergnüglich und stilvoll. Die rothaarigen Abiturienten äußern sich in Interviews allerdings gerne so naiv und flach zu ihrem eigenen Schaffen, dass »Tourist History« *(Kitsuné / Coop / Universal)* nur ein Zufallstreffer sein kann – allerdings ein nicht minder beeindruckender Zufallstreffer. Dem Zufall hingegen nichts überlassen möchte Jón Thór Birgisson, besser bekannt als **JÓNSI**. Der Kopf von Sigur Rós, der von der FAZ schon treffend als »Klangteppichhändler« verhöhnt wurde, veröffentlicht mit »Go« *(Parlophone / EMI)* ein Popalbum, das Tempo, Struktur und englische Texte ins Spiel bringt und trotz aller überbordenden ätherischen Klangcollagen nicht versucht, eine Naturreligion zu sein. Bei **THE DRUMS** wiederum lässt sich nur schwer einschätzen, ob ihre Musik nur einen Zufallstreffer darstellt oder einer konzeptuellen Kopfgeburt entsprang. Dass die Indie-Boy-Band aus Brooklyn Fifties-Retro-Surfrock spielt, klingt zunächst denkbar schlecht. Allerdings sprechen zwei Dinge für The Drums: Zum einen besitzen sie eine erstaunlich effeminierte Attitüde. Zum anderen klingt jeder Song auf ihrer EP »Summertime« *(Moshi Moshi / Coop / Universal)* so, als läge darunter ein Lied von Joy Divison, wahlweise »Disorder« oder »Atmosphere«. Bei allen Joy-Division-Adaptionen der letzten Jahre – blondwuschelige Surfboys in pastellfarbenen Abercrombie-&-Fitch-Sweatshirts waren definitiv noch nicht dabei!

Klampf-Kapellen klingt. Insgesamt stellt Merritt mit diesen, wie er behauptet, von Judy Collins und Judy Henske inspirierten Songs abermals sein Händchen für goldene Melodiebögen unter Beweis.

WETZKER: In diesem Punkt steht er der nordirischen Formation The Divine Comedy und deren Kopf Neil Hannon nahe. Auch die Stimmlage und der erzählerische Vortragsstil ähneln sich bei Merritt und Hannon, bis hin zu den humorvoll und melancholisch präsentierten Lebensweisheiten für Lagerfeuer- und Stammtischrunden.

HÜBENER: Die beiden kennen und schätzen sich seit langem: The Divine Comedy coverte Magnetic-Fields-Songs, während Neil Hannon auf einem Album von Merritts Seitenprojekt The Sixths singt. Erstaunlich an »Realism« ist, wie sehr die Platte – trotz des akustischen Konzepts – trotzdem nach einem typischen Magnetic-Fields-Album klingt. Das liegt nicht nur an Merritts brummigem How-low-can-you-go-Bariton als Konstante (neben ihm singen auch Shirley Simms und seine Managerin und Schlagzeugerin Claudia Gonson), es liegt auch an der charakteristischen Hobbyhaftigkeit des Sounds, die weiterhin vorhanden ist, obwohl Merritt diesmal nicht im Heimstudio aufnahm. Das Klangbild vieler Stücke ist den akustischen Teilen seiner berühmt gewordenen »69 Love Songs«-Trilogie oder des vorletzten Albums »i« (Konzept: Alle Songs beginnen mit dem Buchstaben ›i‹) sehr ähnlich. Und das ist vielleicht auch – so schön und charmant sich hier alles ausnimmt – das große Problem: Stephen Merritt hat in seiner Karriere nicht ein einziges schlechtes Album aufgenommen, er hat sich aber in den letzten Jahren zugleich zum Routinier entwickelt. Er ist gewohnt clever (manchmal auch zu clever), macht vorhersagbar gute Musik über Musik, aber irgendwie reißt das nicht mehr mit. Zumindest nicht auf diesem Album.

SHEARWATER

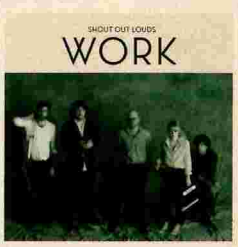
»The Golden Archipelago«

(Matador / Beggars / Indigo)
12.02.10

KRÄMER: Das Cover ziert eine romantische Naturidylle. Ein in Leichentücher gehülltes Kanu schippert samt Skipper eine sonnenbeschienene Insel an. Diese ist von grünem Wald bedeckt, aus dem heraus die Zinnen einer Burg in den Himmel ragen. Man muss dieses symbolistische Fantasy-Szenario aber gar nicht in Betracht ziehen, braucht auch nicht nachzuschlagen, dass sich Shearwater nach einer Meeresvogelfamilie benannt haben, um zu realisieren, dass die Reise dieses Mal nicht nach Takka-Tukka-Land, sondern in Richtung Mittelerde geht. Shearwater ist das Nebenprojekt der Okkervil-River-Musiker Jonathan Meiburg und Will Sheff. Diese verströmen auf ihrem sechsten Album unter dem Namen Shearwater die Aura zeitloser, globaler Naturlyrik. In den überwiegenden, also den entspannten Momenten ist diese Lyrik geprägt von kontemplativer Beschaulichkeit, in einigen hektischen Ausbrüchen scheint sich Naturgewalt mit zeitgemäßer

Umweltangst zum Post-Kopenhagen-Blues zu vereinen – wobei die Musik ohne Blues-Elemente auskommt. Musikalischer Ausgangspunkt von »The Golden Archipelago« ist vielmehr ein Field Recording: Die im Exil lebenden Einwohner des radioaktiv verseuchten Bikini-Atolls singen ein Hymnus – Message not understandable. Es folgt fein arrangierter Singer-Songwriter-Folk-Pop mit gepickten akustischen Gitarren, perlendem Piano, dezentem, blechdominiertem Schlagwerk und einem Tenor, der irgendwo zwischen der Melancholie Tim Buckleys und dem Expressionismus Scott Walkers liegt. Dabei klingt dieser aber so kontrolliert im Zaum gehalten, dass zu keiner Zeit Sorge um den seelischen Zustand seines Inhabers aufkommt. Wenn Shearwater jedoch zum Rock aufspielen, ist ihre Neigung zu platten Patterns nicht mehr zu überhören. Darüber mutiert der Gesang zum Dringlichkeits-Belcanto, der folgendes Bild evoziert: Der ergraute Billy Joel sitzt in seinem New Yorker Loft beim Frühstückstee, aus dem Radio tönt leise Shearwaters »Black Eyes«. Joel hebt den Kopf aus der Zeitung, heißt seiner Haushaltshilfe: »Wer ist das? Mach lauter!«, um in sich hineinlächelnd zu sinnieren: »Endlich wird fortgeführt, was ich mit ›We Didn't Start the Fire‹ begann.« Schade eigentlich.

JANOVSKY: Tatsächlich müsste man sich gegenüber Dritten erklären, würde man dieses Album in Gesellschaft auflegen – immerhin wurde solch empfindsamer, teils hymnischer Fundamental-Poprock Ende der achtziger Jahre totproduziert, und die instrumental verspielten Balladen lösen sich in dramatischer Lieblichkeit auf. Neben dem Mut, den man Shearwater für eine derart brachiale wie durchsichtige Interpretation der Naturkatastrophenthematik zugestehen muss, wünschte man sich aber doch manchmal eine zweite Ebene, die Songwriter Jonathan Meiburg beim Hopping über die Falkland-Inseln, Galapagos und Madagaskar entdeckt hätte. Es handelt sich bei diesem Album um den dritten Teil einer Trilogie. Shearwater haben sich den vermeintlichen Regeln und Maximen ihrer eigenen Serie unterworfen und ganz offensichtlich nach einem fulminanten Schlussstrich gesucht. Nach dem verwirrenden »Palo Santo« (2006) und dem dafür umso feingeistigeren »Rook« (2008) versprüht »The Golden Archipelago« indes nur die vollkommene Leere eines überlangen Diavortags über einen im Nichts versandeten Selbsterfahrungstrip.



SHOUT OUT LOUDS

»Work«

(Vertigo / Universal)
26.02.10

WETZKER: Um es vorauszuschicken: An den Shout Out Louds ist überhaupt nichts überraschend, nicht einmal die wie ausgedacht klingende Geschichte ihres relativen Erfolgs. Ein seit Sandkastentagen befreundeter Kreis musikbegeisterter Schweden organisiert sich 2001 im frühen Erwachsenenalter zur Band. Stockholm, die Heimatstadt der Shout Out Louds, ist zu diesem Zeitpunkt das popkulturelle Zentrum Skandinaviens und eine europäische Enklave des sogenannten Indie-Pops. Von hier aus gerät man zuerst an ein engagiertes Label (Bud Fox) und dann recht schnell ins Gravitationsfeld des globalisierten Medienbetriebs. Die amerikanischen TV-Talker Jay Leno und David Letterman präsentieren ihrem Publikum die Entdeckung aus der Alten Welt noch vor der internationalen Veröffentlichung des ersten Shout-Out-Louds-Albums »Howl Howl Gaff Gaff« 2005. Ihr melodischer Schwermut und ihre optimistische Beschwingtheit wird von Rechtemaklern im Soundtrack der Serie »O.C. California« untergebracht, getourt wird zuallererst in Japan, später auch durch deutsche Lande, wo anlässlich der Promotion des zweiten Albums »Our Ill Wills« in der Indie-Hochburg Haldern Kümmelschnaps zu Spargel und Euphorie serviert wird. Auch Remixe von romantischen Boy/Girl-Songs wie »Impossible« dürfen in der Post-Erol-Alkan-Ära nicht fehlen. Und nun das dritte Werk namens »Work«, produziert mit einem größeren Budget aus dem Hause Universal, vorbereitet im Wohnzimmer des Bandleaders Adam Olenius, der inzwischen im australischen Melbourne haust, und aufgenommen in Seattle bei Produzent Phil Ek, der stilbildend den Indie-Sound von Bands wie Built to Spill, Modest Mouse, The Shins und Band of Horses prägte. Kurz: Im Jahr 2010 stehen die Shout Out Louds prototypisch für den Zustand von Indie-Pop zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Und irgendwie scheint die Band diese Einschätzung bereits im ersten Song des neuen Albums namens »1999« zu kommentieren – Olenius singt: »original – same old«.

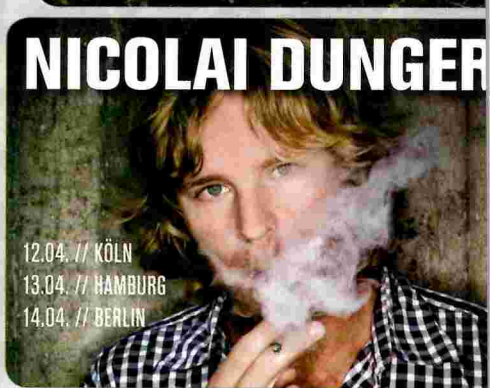
DAX: Völlig irritierend ist dabei, dass es sich bei »1999« nicht um eine Coverversion des gleichnamigen Prince-Titels handelt, sondern um eine dreiste Eins-zu-eins-Kopie von »All My Friends« von LCD Soundsystem. Sogar das Klaviergehacke ist übernommen worden. Nichts gegen Aneignungen, aber das Problem bei Shout Out Louds ist nicht, dass sie klauen, das machen schließlich alle, sondern dass sie sich dabei erwischen lassen.

WETZKER: Das gelang ihnen beim Vorgängeralbum »Our Ill Wills« noch wesentlich eigensinniger. Dort hellten sie den Sound von The Cure durch eine freundlichere Grundstimmung, schwelgerische Streicher, Mädchengesänge aus dem Hintergrund und eine explizite Rhythmusarbeit auf. Der Rhythmus ist auch auf »Work« noch ausschlaggebend für die Catchiness, die Vielschichtigkeit jedoch wurde reduziert zugunsten der Bläsersektion und eines simpleren Auftretens, das nach Auskunft der Band auch einer Affinität für John Cale geschuldet ist.

DAX: Eben jener John Cale also, der LCD Soundsystems »All My Friends« in seinem Remix 2007 zu einer »Heroes«-artigen Überhymne uminterpretierte. Man muss es aussprechen: »Work« ist ein durch und durch ödes, weil handwerklich bis ins letzte Detail auf ›Indie‹ (das Genre, nicht die Haltung) getrimmtes Werk. Das bewahrt die Band freilich nicht davor, den einen oder anderen schmissigen Song hinzubekommen. »Fall Hard«, die erste Single, ist nichts weniger als gekonnt. Das dazugehörige Video reflektiert durchaus mit charmantem Humor die offenbar prägenden Auftritte bei Letterman und Leno: Die Band ist zu Gast in einer ›belgischen‹ Fake-Talkshow mit dem absurd-realistisch klingenden Titel »Musicale d'Europe« – samt gestellten Backstage-Szenen, vom Moderator ins Bild gehaltenem Plattencover und anschließendem Fake-Abspann.

WETZKER: Während das Video tatsächlich noch einigermaßen gewitzt daherkommt, gipfeln die Bemühungen von Shout Out Louds, ihre eigene Karriere und das Hamsterrad der Kulturindustrie reflektiert zu kommentieren, spätestens beim Albumtitel in unsäglicher Spießigkeit.

KARSTEN JAHNKE KONZERTDIREKTION GMBH



TICKETS: 01805 - 62 62 80*
und 040 - 413 22 60 (Mo - Fr. 10 - 18 Uhr)
www.karsten-jahnke.de
und an allen bekannten Vorverkaufsstellen.
*(€ 0,14/Min. aus dem deutschen Festnetz, Mobilfunkpreise können abweichen, ab 1.3.2010 für Mobilfunk max. € 0,42/Min)

BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

Große Fluchten, Ausgang eins: der Kosmos. »Ihr Land war nicht besonders groß, es erschien ihnen oft eng, ringsum verliefen ein paar undurchdringliche Grenzen. Wie groß, weit und unendlich wirkte dagegen der Weltraum, der sich über ihnen aufspannte!« Bereits der erste Satz der Liner-Notes zu der wundervoll-eskapistischen Compilation **MANDARINENTRÄUME** *(Permanent Vacation / Groove Attack)* sagt eigentlich alles. Die Stücke, die der Groove-Redakteur und Spex-Autor Florian Sievers hier zusammengestellt hat, wurden in den achtziger Jahren in der DDR aufgenommen, als von Mauerfall und Wiedervereinigung noch keine Rede sein konnte. Aus heutiger Perspektive betrachtet, schwebt diese zukunftshungrige Science-Fiction-Musik schwerelos zwischen Galaxien entfernten Referenzpunkten wie John Carpenter, Vangelis und Jean-Michel Jarre. Im Westen bis heute unbekannte Soundtüftler wie Reinhard Lakomy (»Raumzeit«), Wolfgang Paulke (»Zeitmaschine«) oder Hans-Hasso Stamer (»Sonnenregen«) fuhren einst sprachliche Lautmalerei und schwelgerische Synthesizerklänge auf – und schufen mit ihrer bizarr-ungelenken Musik eine fantastische Traumwelt.

Große Fluchten, Ausgang zwei: diese Drogen! Cypress Grove, der Gitarrist, mit dem Jeffrey Lee Pierce 1992 sein letztes Soloalbum »Ramblin' Jeffrey Lee & Cypress Grove with Willie Love« aufgenommen hatte, fand neulich beim Aufräumen eine Compact-Kassette mit Demotapes, auf denen der einstige Sänger des Gun Club ein Testament mit mehr als einer Handvoll letzter Songs hinterlassen hatte. »This was us working on an album that started life as a country album and which slowly morphed into a blues album«, schreibt Grove heute, und mit Ausnahme des Songs »Lucky Jim« ist keiner der neun auf der Compilation **WE ARE ONLY RIDERS** *(Glitterhouse Records / Indigo)* enthaltenen Songs zuvor aufgetaucht. Einige von Pierce' einstigen Weggefährten – darunter Nick Cave, Lydia Lunch, Mick Harvey und natürlich Cypress Grove – nahmen die aus der Versenkung aufgetauchten Songs unter dem Namen ›The JLP Project‹ jetzt neu auf. Die andere Hälfte der auf dieser Kopplung vertretenen Sänger sind späte Verehrer des Todessehnsüchtigen, wie David Eugene Edwards von Sixty Horse-Power, The Raveonettes oder Mark Lanegan und Isobel Campbell. Dass sich die Songs bei 16 Interpretationen gelegentlich überschneiden, liegt in der Natur der Sache. Entscheidend ist, dass man jedem einzelnen Sänger den unbedingten Wunsch anmerkt, den Songs mit schroffem Respekt zu begegnen. Entsprechend ungeschliffen, auf eine bemerkenswert roh belassene Weise spannen die Songs einen Bogen durch Motive, die bereits Hank Williams der Americana eingebrannt hatte, aber von Pierce mit eigenen Worten in die Moderne hinübergerettet wurden. Einer der Höhepunkte in einem an Glanzmomenten reichen Album ist das Duett Nick Caves mit Debbie Harry. Die Kollaboration ist weniger überraschend, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag: Pierce war glühender Verehrer Harrys und ihrer Band Blondie.

Große Fluchten, Ausgang drei: der Sex. Wenige Wochen, bevor Can ihr Debütalbum veröffentlichten, spielten Irmin Schmidt, Jaki Liebezeit, Holger Czukay, Michael Karoli und Malcolm Mooney 1968 einen bisher unveröffentlichten und entsprechend unbekannten Score für Kobi Jaegers Erotikfilm **KAMASUTRA – VOLLENDUNG DER LIEBE** *(Crippled Dick Hot Wax / A!ive)* ein. Man kann dieses obskure Machwerk auf zweierlei Weise hören: Entweder man stört sich an gelegentlich in nerviges Blues-Gegniedel abdriftenden Nummern wie »Mundharmonika Beat« – oder man freut sich über die vielen, dieses Album dominierenden Instrumental-Jams, die auch 42 Jahre danach noch imstande sind, eine entrückte, komplett außerweltliche Atmosphäre zu beschwören. Deutsche Avantgardemusiker im indischen Tabla- und Flötenrausch musizieren hier so jenseits von Gut und Böse, dass man gar nicht mehr wissen will, wie naiv wohl einst der dazugehörige Autorenfilm ausgefallen sein mag.

»Work«, das heißt eben auch: endlich angekommen im ›Berufsleben‹, endlich Geld verdienen, mit dem Mittelklasse-Lebenstraum von der eigenen Band (»Mein Le-Corbusier-Sessel, mein Mini, meine Band«). Während zum Next-Big-Thing-Status immer ein wenig der Geist des Metaphysisch-Genialen und die Möglichkeit des Scheiterns gehören, fordern Shout Out Louds mit ihrem dritten Album den ökonomischen Erfolg ein, mit entsprechend solider Musik. Die bürgerliche Arbeitsmoral, die hier mitschwingt, entstammt derselben Ideologie, die für den kapitalistischen Leistungsgedanken solcher Wettbewerbe wie DSDS verantwortlich ist: Manche haben es ›einfach verdient‹, allein für ihre Mühen belohnt zu werden. Oder um es mit dem Arbeitsphilosophen Mark Twain zu sagen: »Wenn Arbeit was Tolles wäre, würden die Reichen sie für sich behalten.«

LINDSTRØM CHRISTABELLE

»Real Life Is No Cool«

(Smalltown Supersound / A!ive)
12.02.10

KEDVES: Das kosmisch hippe Gedudel mit Spiellägen von bis zu 29 Minuten (wie in dem Track »Where You Go I Go Too« von 2008) hat ein Ende. Man möchte fast ausrufen: endlich! Hans-Peter Lindstrøm, der vor vier Jahren mit seinem Clubhit »I Feel Space« aus dem Nichts trat, hat mit der wie er aus Oslo stammenden Sängerin Christabelle zum knackigen Dance-Pop gefunden. Er jobbte früher als Model, sie könnte dasselbe heute tun (zumindest dem Cover der Platte nach zu urteilen), und für einen Floor voller willig beschwipster Beautiful People ist denn auch diese Musik gemacht. Die Referenzen sind bekannt, werden aber durchaus interessant verknüpft: Michael Jackson und Prince mögen sich gehasst haben, doch Lindstrøm tangiert das nicht, in »Baby Can't Stop«, zu der es auch einen tollen Re-Edit der britischen Idjut Boys gibt, versöhnt er die beiden per Handstreich. Der zum Trademark gewordene synthetische LinnDrum-Sound von Prince legt sich über Bläsersätze und eine Bassline, die klingen, als habe Lindstøm sie direkt aus »Don't Stop Til You Get Enough« kopiert. Das mag historisch gepfuscht sein, aber hier sind keine Nostalgiker oder gar Puristen am Werk, im Gegenteil: Lindstrøm und Christabelle impfen ihre Musik mit dem, was sonst im Producer-Perfektionismus und auch allgemein im Retrotreiben meist verloren geht: mit Selbstironie, ja beinahe mit Albernheit. So gibt sich Christabelle beim Singen gar nicht erst die Mühe, ihren norwegischen Akzent zu vertuschen – vom Pidgin-English des Albumtitels ganz zu schweigen. So ist »Real Life Is No Cool« nicht nur ein Bad in aparter Dance-Cheesiness, sondern dazu noch eine Lehrstunde im anti-authentizistischen Sich-locker-Machen.

Reihse: Die Albernheit findet sich etwa im Track

»Looking For What« wieder, in welchem sich Lindstrøm und Christabelle mit Vokalakrobatik befassen, wie sie im US-amerikanischen R&B gepflegt wird – unklar bleibt, ob es sich um eine Parodie oder eine Hommage handelt. Der Track zieht aus genau dieser Ambivalenz seinen Reiz. Überhaupt klingt diese Platte sehr amerikanisch. Im Gegensatz zu Luomo, der vor zehn Jahren mit seinem Album »Vocalcity« (»Tessio«) einigermaßen deutlich an Quincy Jones scheiterte, nimmt Lindstrøm den Blickwinkel London, circa 1985, ein, wenn er sich an Amerika orientiert. So erklärt sich, weshalb diese Platte mehr Soul hat und weniger Electro, mehr Funk und weniger Maschine, mehr Songwriting aufweist und sich weniger treiben lässt, mehr auf angloamerikanische Disco verweist und weniger von Milano, Paris, München imprägniert ist – kurz: warum »Real Life Is No Cool« mehr Achtziger und weniger Siebziger ist. Natürlich geht es wie immer bei Lindstrøm um guten Geschmack und beste Funktionalität im Club und weniger darum, künstlerisch inspirierend zu sein. Wie immer bei ihm ist alles zusammengeklaut, und manchmal wird man ganz blass angesichts einer so direkt vorgetragenen Dreistigkeit. Lindstrøm, das ist eben der Mann mit der slicken Plattensammlung, der Flohmarktgänger, der stilsichere eBay-Jäger, dem keine Produktion von Flyte Tyme, Nick Martinelli, Nigel Wright, Paul Hardcastle oder Jolley/Swain unbekannt ist.

Natürlich geht es wie immer bei Lindstrøm um guten Geschmack und beste Funktionalität im Club

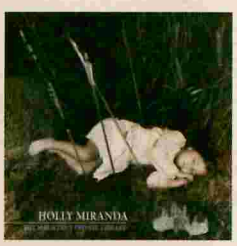
KRÄMER: Allein mit seiner Gitarre klingt Hynes wie seine eigene Coverversion von »Always On My Mind«, die er zuletzt auf dem Interviewsofa für Zeit-Online einsang, um Elvis zum 75. zu gratulieren. Und wie schon bei »Xanadu« auf »Falling Off...« war auch da ein parodistischer Hauch in der Verneigung zu spüren. Hynes hat eben einen allgemeinen Hang zur Clownerie – er ist ein Soul Brother von Beck mit mehr Sympathie für Retro als für Eso (vgl. auch die Modestrecke mit Lightspeed Champion in dieser Spex). Zum Glück. Mit dem Ausrufungszeichen im Titel scheint er sich vor großen Alben afroamerikanischer Heroen zu verbeugen, vor Sly Stone (»Stand!«) und James Brown (»Try Me!«). Das Artwork zitiert die Ikonografie alter Blues-Platten, könnte sozusagen auch von dem Künstler mit dem autosuggestivsten aller selbstgewählten Namen stammen: Champion Jack Dupree (nur dass der als Pianist unterwegs war). Die Verweise auf klassischen R&B, Soul und Blues führen aber schon wieder in die Irre, dafür klingt Hynes' bunte Perfomance schlicht zu arglos und, Pardon, zu ›weiß‹. Gleich der erste Song »Dead Head Blues« scheint eher auf Adam Greens Mist gewachsen zu sein (in dessen besseren Momenten). »The Big Guns of Highsmith« klingt nach einem Broadway-Musical von Mozart und bei »There Is Nothing Underwater« kommen Flöten und Ukulelen hinzu. Das ist alles so freundlich, dass es manchmal wie Naivität lesbar wird, und weil die als aufgesetzer Gestus nur mit Vorsicht zu genießen ist, fällt es schwer, »Life Is Sweet! Nice to Meet You« mit jener Herzlichkeit anzunehmen, die einem der Titel geradezu aufdrängt. Bei wiederholtem Hören wird die Skepsis aber zunehmend von Wohlgefallen durchlöchert. Der fehlende Esprit, oder besser ›Drive‹, will sich zwar nicht einstellen, aber mit der abwechslungsreichen Zitatenlust und dem verspielt-theatralischen Ansatz ist man gut beschäftigt. Hynes sollte nur aufpassen, sich nicht zu sehr auf solche wundertütigen ›Kinderplatten für Erwachsene‹ einzuschießen. Sein übersprudelndes Talent wäre auf lange Sicht vergeudet.

LIGHTSPEED CHAMPION

»Life Is Sweet! Nice to Meet You«

(Domino / Indigo)
12.02.10

LUTZ: Eigentlich hatten wir mit Hair Metal gerechnet. Nach Devonté Hynes' Metamorphose vom Gitarristen und Shouter der kurzlebigen Dance-Punk-Gruppe Test Icicles zum clownhaft gestylten Country-Troubadour Lightspeed Champion schien alles möglich. Dessen zweites Album bietet erstaunlich wenig Überraschungen; es knüpft nahtlos ans Solodebüt »Falling Off the Lavender Bridge« an. Im Mittelpunkt der neuen Folk-Pop-Songs steht wieder Hynes mit seiner Gitarre – ein an und für sich unterhaltsamer, weil schöner Anblick. Wenn nur die Songs etwas mehr Esprit hätten! Trotz durchdachter Instrumentierung mit Streichern und allerhand Percussions dümpelt das Album vor sich hin. Zu den besseren Songs zählt die Uptempo-Nummer »Marlene«, in deren Refrain Lightspeed Champion singt: »Stick a spoon into your heart, and eat away all your Deutschmarks / Your money don't mean a damn thing / I'm wearing everything I own / Stop being cool«. Er täte gut daran, diesen Ratschlag selbst zu beherzigen.



HOLLY MIRANDA

»The Magician's Library«

(Matador / Beggars / Indigo)
26.02.10

DAX: Die 27-jährige Wahl-Brooklynerin Holly Miranda ist Fan von Pink Floyds »The Dark Side of the Moon«, sie unternimmt gerne Bootstouren mit ihrem schizophrenen Onkel, dem sie ihr Soloalbum »The Magician's Library« gewidmet hat, und sie ist eng befreundet mit Dave Sitek von TV On The Radio, der großen Anteil an der opulenten, ins Symphonische ragenden Soundarchitektur dieses Albums hat. Während ihrer Kindheit und Jugend in Tennessee und Michigan hat Miranda keine Teufelsmusik, keine Teufelscomics und auch keine Teufelsfilme sehen dürfen.

NOCH MEHR LICHT

Auf der Suche nach dem Gedächtnis – Der Hirnforscher Eric Kandel
DVD, s/w + Farbe, 95 Min. + 25 Min. Extras.

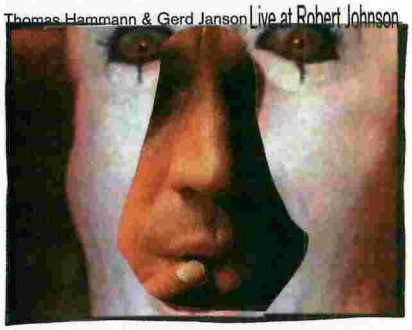
Thomas Brasch: Filme. Engel aus Eisen, Domino, Mercedes, Der Passagier
3 DVD im Digipack, Farbe + s/w, 396 Min. + ca. 150 Min. Extras,

Harun Farocki Box: 20 Filme 1967 – 2005
5 DVD im Schuber, PAL, Farbe + s/w, 924 Min.,

Im Buch- oder Fachhandel oder direkt bei

absolut Medien
Adalbertstr. 15
10997 Berlin
030 28539870

info@absolutmedien.de
www.absolutmedien.de
www.absolutondemand.de



DIRECT CUTS

Clubmusik mit Holger Klein

House gegen House, das Gute gegen das Böse – dieser Kampf wird in der vierten Folge der »Live at Robert Johnson«-Mix-CD-Reihe *(Live at Robert Johnson / RTD)* in aller Unerbittlichkeit ausgefochten. »Traditionen in Opposition zum Fortschritt, Eindringlinge gegen Einheimische, Kunst kontra Kommerz, Wahrhaftigkeit im Widerstreit mit Lug und Trug« – so beschreibt das Label den Konflikt, der sich aktuell in Clubs und Plattenläden abspielt. Diese Compilation, so viel sei vorweggenommen, lässt uns an ein Happy-End glauben – **THOMAS HAMMANN** und mein »Direct Cuts«-Kolumnenpartner **GERD JANSON** weisen die geschichtsvergessenen Eindringlinge souverän in ihre Schranken. Fast zehn Jahre ist es her, dass die beiden aus der Darmstädter Gegend stammenden DJs gemeinsam mit ihrem Kumpel Sven Hellwig ihre »Liquid«-Nacht ins Leben riefen, im Offenbacher Robert Johnson, dem vielleicht besten Club des Landes. »Liquid« hielt die Fackel eines Tanzmusikgenres hoch, das andernorts ein Nischendasein fristete. Im Post-Techno-Kosmos ist nun irgendwie alles ›House‹, aber irgendwie auch alles egal, seitdem die exzessive Hyperlinearität zeitgenössischer Ableton-Produktionen jede Sinnlichkeit nachhaltig abgetötet hat. Auf Schritt und Tritt wird man mit vermeintlicher Verfeinerung konfrontiert. Big-Room-DJs im Herbst ihrer Karriere oder biedere Nerds, die mit Hilfe des digitalen Fortschritts das längst Dagewesene in einer Endlosschleife wiederkäuen – bei House haben sich in den letzten Jahren alle getroffen. Thomas Hammann und Gerd Janson kontern mit festem Glauben an das Gute und dem kulturellen Gedächtnis der neunziger Jahre. Die kanonisierten Raritäten lassen die beiden bewusst aus, stattdessen droppen sie neben einem großen Namen wie Chez Damier oder vergessenen Hits wie »W.B.W.U.« vom niederländischen Act Fresh Tunes verhinderte Klassiker von DJ Du Jour, Lontano oder JohnNick, die man im Schnäppchenfach findet, wenn man denn von ihrer Existenz weiß. Diese vierte »Live at Robert Johnson« kommt als Glaubensbekenntnis zur rechten Zeit.

Ein Credo ist auch **»FARSIDE 1.0«**, die erste CD-Werkschau des gleichnamigen 12-Inch-Labels von Ingo Sänger, der in den Neunzigern gemeinsam mit Steffen Irlinger die 1Live-Radiosendung Treibhaus, eine zweistündige Mix-Show rund um House-Musik, gestaltete und moderierte. Mit seinem vor einigen Jahren gegründeten Label Farside verfolgt Sänger mit bemerkenswerter Stringenz einen von Dub-Techniken geprägten House-Ansatz. Dass der Farside-Produzentenstamm um Herb LF (Sängers Partner beim Projekt Westpark Unit), den Düsseldorfer Matt Flores und Henry L aus Köln einen Drum'n'Bass-Hintergrund hat, mag Zufall sein, dem Wissen um die Tiefenwirkung von Basslines schadet es ganz offensichtlich nicht. Erfreulich auch, dass der Dortmunder auf die im Tanzmusik-Compilation-Format viel zu häufig gewählte Form des DJ-Mixes verzichtete und stattdessen kürzere Edits der Stücke anfertigte.

Ob House nun in einer Sackgasse feststeckt – diese Frage ist Andy Jenkinson völlig gleichgültig. Der 31-Jährige ist der jüngere Bruder von Tom Jenkinson, den die Welt als Squarepusher lieben oder auch hassen gelernt hat. Mit seinem Projekt **CEEPHAX ACID CREW** stemmt sich der aus Essex stammende Engländer vehement gegen jede Zeitströmung. »United Acid Emirates« *(Planet Mu)* heißt sein erstes Album. Es hüpft hin und her zwischen genialen Dreiminuten-Roland-303-Nummern, Frühneunziger-Hardcore-Anleihen, billiger Atari-Disco und albernen Kaspereien. In lichten Augenblicken – wie dem Luke-Vibert-haften »Cedric's Sonnet« – ist die Musik der Ceephax Acid Crew gigantisch. Im nächsten Moment haut Jenkinson aber reflexhaft alles wieder kaputt. Schade eigentlich. Doch man kann festhalten: Auch in den Vereinigten Acid-Emiraten hat man sich freigemacht von jenem Gesetz der Linearität, das uns derzeit so gähnen lässt.

Stattdessen ging's in die Kirche. Einen Pakt mit der Mafia, der ihr die Flucht aus der Enge des Elternhauses ermöglichen sollte, lehnte sie ab. Das und noch vieles mehr behauptet Holly Miranda von sich in Interviews.

HÜBENER: Klangästhetisch ist »The Magician's Library« im Märchenwunderland angesiedelt. Dort wachsen Pilze, an denen man besser nicht nascht, und die treiben den Verwunschenheitsfaktor des Albums in die Höhe. Gesanglich orientiert Miranda sich – was die Intonation angeht, nicht etwa das Volumen – an Liz Frazer (Cocteau Twins), dabei jedoch mehr an der frühen, noch von wütendem Dynamismus erfüllten Frazer, als an der späten, die nur noch säuselt, als gäb's keine Schwerkraft. Dadurch wird das Davondriften verhindert. Die zehn Songs klingen oft, als hätte Brian Wilson mit einer »Geld-spielt-keine-Rolle«-Finanzierungszusage die Neo-Shoegazer Beach House produziert. Die Vorliebe des Duos Beach House für analoge Rhythmusgeräte älteren Baujahrs etwa wird von Holly Miranda geteilt. Auch die Orgeln leiern wie im Horror-B-Movie, während die Gitarren mit viel Vibrato daherschwelgen. Nur selten kommt es zu wirklichen Uptempo-Momenten wie im Stück »Sleep on Fire«, das wie eine Komposition der legendären Psychedelic-Popper The United States Of America klingt.

JANOVSKY: Holly Mirandas Soloalbum mag origineller sein als die Musik, die sie mit ihrer Ex-Band The Jealous Girlfriends produziert hat, doch kann man nicht sagen, dass sie den düsteren Dreampop neu erfinde. Bemerkenswert ist allerdings, wie sie synthetische und akustische Klänge konterkariert. Ob eine Art düsterer Kinderreim von irritierend konformen Blechbläsern begleitet wird, wie beim ersten Stück »Forest Green Oh Forest Green«, oder ob im über schwere Beats holperndem »No One Just Is« ein exzentrisch quertreibendes Orchester aufspielt. Auch wenn das Tempo dieser Platte eher ein gemächliches ist, entwirft Miranda unterschiedliche Stimmungsnuancen: mal mystisch, mal gespenstisch, mal sirenengleich. Das mag den Nächten geschuldet sein, in denen dieses Album ausschließlich produziert wurde. Oder aber auch dem bereits erwähnten Umstand, dass Holly Miranda einen anderen Zugang zu Musik entwickeln musste. Wächst man in einem Elternhaus auf, in dem sogar die Schlümpfe als Machwerk des Teufels gelten, ist es nur zu verständlich, wenn man sich in eine Welt aus traumwandlerischen Klanggefügen flüchtet. Kein Wunder also, dass auf diesem Album manchmal die Spieluhr leiert.

FIELD MUSIC

»Field Music (Measure)«

(Memphis Industries / PIAS / RTD)
12.02.10

LUTZ: Field Music aus Sunderland, England, bestehen im Kern aus den Brüdern David und Peter Brewis, die beide bisweilen die ebenfalls aus Sunderland stammende Band The Futureheads verstärken. Für Field Music holen sie sich gelegentlich Musiker von Maxïmo Park hinzu,

zudem gehen sie unter den Namen School Of Language (David Brewis) bzw. The Week That Was (Peter Brewis) Soloprojekten nach. Die Herren scheinen dennoch kein Problem damit zu haben, ihre musikalischen Identitäten auseinanderzuhalten: Mit ihrem selbstbetitelten Debüt als Field Music definierten sie 2005 bereits einen charakteristischen Sound: unaufgeregten Easy-Listening-Pop, der getragen wird von kantenlos arrangierten Piano- und Streichermelodien sowie den luftigen Stimmen der beiden Leadsänger. »Field Music (Measure)«, so der Titel des dritten Werks, ändert daran nichts. Das zwanzig Stücke umfassende Doppelalbum hört sich in einem Stück weg, bleibt stets unaufdringlich und kurzweilig. Kaum verklungen, kann man sich an einzelne Songs aber nur mit Mühe erinnern. Das heißt nicht unbedingt Schlechtes – eine so präzise ausgetüftelte Leichtigkeit muss man erst einmal hinbekommen. Und gibt es nicht abseits des Fahrstuhls immer wieder Momente, für die man sich genau solche Musik wünscht?

VINTERBERG: Ein unheimlich lustiges Album, auf dem sich immer wieder neue Stilblüten in die Tracks schieben. Highschoolrock trifft Psychedelic-Fetzen, dann wird Stoner-Gitarre gespielt, und plötzlich kommen Queen um die Ecke und eröffnen den Fanfaren-Chor für die Foo Fighters. Und obwohl das hier natürlich Streberpop ist, ist alles mit einer Leichtigkeit komponiert, die sich überträgt. In der Tat, einzelne Songs bleiben zunächst nicht hängen, aber irgendwann verwandelt sich das Chaos hinter der Klarheit in ein aufregendes Hörspiel.

KRÄMER: Mit Sicherheit würde einen die Platte noch stärker ins Mark treffen, wenn sie nur dreiviertel so lang wäre. Auch wenn 72 Minuten für ein Doppelalbum noch nicht die Welt sind: Nicht jeder Song hinterlässt den Hörer so verblüfft wie das knapp dreiminütige (Unter-)titelstück »Measure«, in dem ein Bass straight blubbert wie bei Jah Wobble. Dem stemmen sich strenge Streicher in Béla-Bartók-Manier entgegen, während eine Westerngitarre perlende Läufe drüber- und die Brewis-Brüder Harmonien drunterlegen. »Clear Water« klingt so, als hätte John Lennon seine 1984 posthum auf »Milk and Honey« veröffentlichten funkigen kleinen Rocknummern noch selbst zu Ende produzieren können, und zwar im Paisley Park Studio mit Prince. Vampire Weekend schaffen ja zuweilen auf derselben Baustelle, auch wenn sie vom New Yorker Comedy-Rap-Hintergund nachhaltig geprägt wurden, während Field Music zwar aus England kommen, aber immer den Eindruck machen, als wären ihre Eltern früher mit ihnen oft in Kalifornien gewesen, um ihnen King Crimson mit ein bisschen Frank Zappa, und The Mamas & The Papas mit Fleetwood Mac auszutreiben. Vergeblich freilich, Field Music vermischen das alles und reproduzieren es in einem dann doch erstaunlich eigenen Sound.

KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEF

»Wildling«

(Staubgold / Indigo)
02.02.10

DAX: Dietmar Dath schrieb die Liner-Notes zu »Wildling«, sie lesen sich, als hätte sich der ehemalige Spex-Chefredakteur zuvor eine Handvoll interessanter Pilze eingeworfen: »Wer hat die Sense ans Keyboard gelehnt? Siehe, es war der große Mann, der sich für Eisen, Schmelz und Hammerwerk zuständig fühlt. Er ist, Verzeihung, vorhin auf dem lockeren Nichtstottern, das die Sängerin aus ihrer Zunge gestohlen hat, ausgerutscht und zu salzigen Kringeln geworden.« Ja, es ist eine fremde und seltsame psychedelische Welt, die da auf das Kammerflimmer Kollektief projiziert wird, eine Welt der Flucht und des sich Verlierens in der Musik. »Laut« solle man die Musik auf »Wildling« hören, schreibt Dath in einem selten konkreten Moment, und: »Heike singt englisch (stimmt gar nicht. Englisch singt selber, die Sprache heißt aber Heike).« Besagte Heike heißt mit Nachnamen Aumüller, sitzt bei Konzerten gerne auf dem Bühnenboden und ist eines von drei festen Mitgliedern des »Kollektiefs«. Im anderen Leben ist sie Künstlerin – ihre Fotografien und performativen Videoarbeiten zeigen mit gewisser Häufigkeit nackte Menschen, die sich maskieren, etwa indem sie ihren Kopf in ein Klo stecken oder sich eine hohle Melone über das Gesicht stülpen.

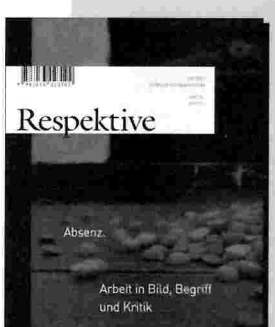
HÜBENER: Aumüller jedenfalls säuselt und seufzt hier verwunschen anmutende Fragmente der Unverständlichkeit – flatternd, distanziert und einfühlend zugleich. Eingeschlossen in ihren solipsistischen Turm der Subjektivität singt sie autistisch vor sich hin, unbekümmert darum, wo sich gerade Melodie oder Begleitmusik aufhalten mögen. Alles in allem klingt »Wildling«, als hätten sich die Tindersticks, Angelo Badalamenti und Talk Talk zur Aufnahme eines weitgehend elektroniklosen Ambient-Albums verabredet. Zu hören sind neben Xylofon, Flöte und Harmonium vor allem zahlreiche schummrige Tremolo- und Reverb-Effekte auf der (Slide-)Gitarre, doch verharrt das Kollektief über weite Strecken in einer leider manchmal etwas Wim-Wenders-haften Aura des Imminenten, ohne dabei das Jammige mehr als nur zu streifen. Immer wieder kommt es zu Momenten aufregenden Fast-Stillstands. Hart am Abgrund des Allzuschönen wird dann Gott sei Dank stets gestoppt.

MARTIN KIPPENBERGER
MUSIK / 1979 - 1995

LIMITED
CD + 3X10" BOX
WWW.KROETHENHAYN.COM

Themroc

Restaurant der Situationistischen Internationale in Berlin. Montags bis Sonntags ab 18.30 Uhr geöffnet. Themroc: Torstraße 183. Reservierungen: 0162 – 425 11 21



Respektive
– Zeitbuch für Gegenblicke
Paperback, 18 x 22 cm,
144 Seiten, farbig,
EUR 13.– / CHF 19.–
ISBN 978-3-033-02319-2

Respektive bietet Raum für die Arbeit des Gedankens für theoretische ästhetische argumentative Experimente in der Perspektive einer Überwindung des Bestehenden der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft in Zeiten in denen die Praxis zu einer solchen Überwindung fehlt und nur antizipiert werden kann

www.respektive.org

LifeLines #3
Ruben Rada

Konzerte
8. – 10.4.201

HAUS DER KULTUREN DER WELT

8.4. 20 h Jazzanova live & DJ-Set
Javier Malosetti
9.4. 21 h Juana Molina
10.4. 20 h Rubén Rada & Band + Jazzanova DJs

9.4. 20 h Lecture: Pablo Schanton

www.hkw.de

3.3. Centraltheater
Get Well Soon

6.3. Skala
Andromeda Mega Express Orchestra

19.3. Centraltheater
Bodi Bill

www.schauspiel-leipzig.de

THE TRILOGY TAPES

t-shirts / tapes
reggae / noise

www.thetrilogytapes.com

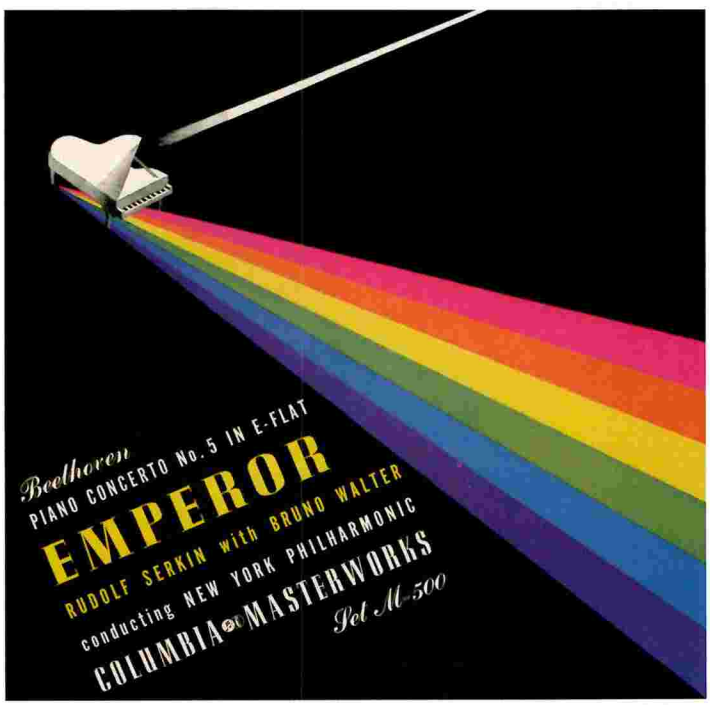
LES CLIMATS
BOURGUNDISCHE WEINE

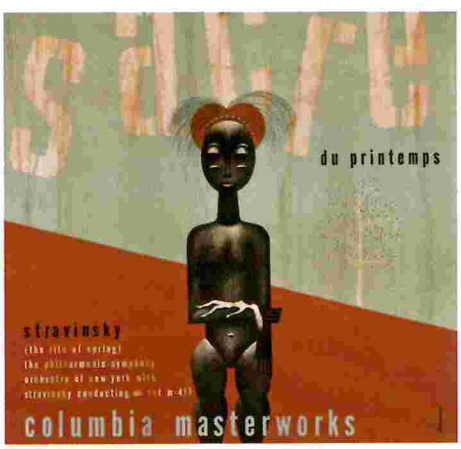
HANNOVERSCHE STRASSE
D-10115 BERLIN
TEL/FAX: +49 (0)30 29001212
MOBIL: +49 (0)163 1919739
EMAIL: BUREAU@LESCLIMATS.CO
WWW.LESCLIMATS.COM

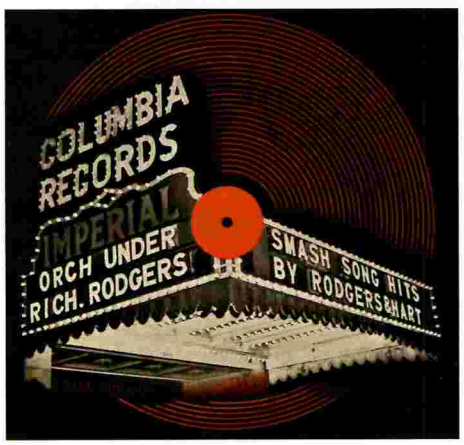
GELUNGENE VERPACKUNG

»Alex Steinweiss – The Inventor of the Modern Album Cover«

TEXT: HARALD PETERS





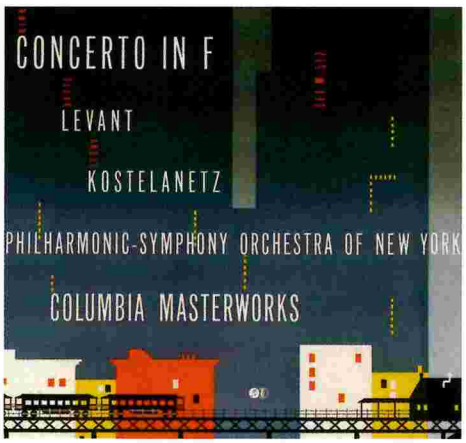


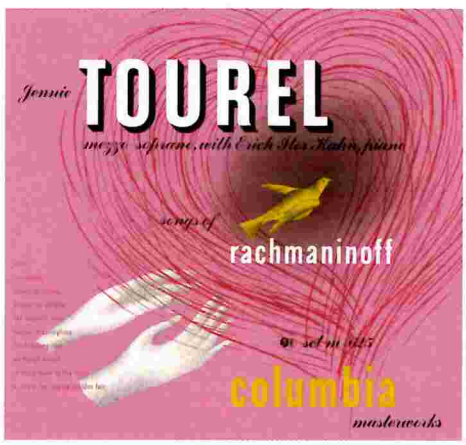
Man kann es sich kaum vorstellen, aber es muss mal eine Zeit gegeben haben, in der Plattencover noch eine entscheidende, verkaufsfördernde Rolle gespielt haben – es war die Zeit, in der es noch keine Plattencover gab. Damals, genauer gesagt 1939, bestand ein Album aus vier Schellackplatten, die in schmucklosen braunen Papierhüllen zwischen Pappdeckeln steckten, die mit einem Kunstledereinband verbunden waren. Künstlername und Albumtitel waren vorn auf die Pappe gedruckt, doch wenn man die Alben wie Bücher nebeneinander ins Regal stellte, konnte man sie praktisch nicht voneinander unterscheiden. Und wenn man sie nebeneinander im Regal sah, waren es offenbar nicht Bücher, an die man zunächst dachte, sondern Grabsteine – so wurden sie zumindest in Amerika genannt.

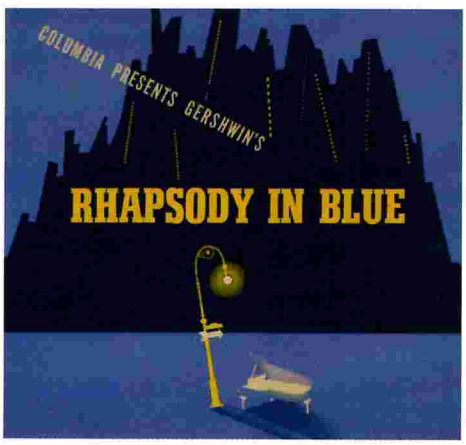
Für Alex Steinweiss waren das geradezu unhaltbare Zustände. Der junge Grafikdesigner hatte gerade in der bezaubernden Industriestadt Bridgeport, die vor allem für die Waffenproduktion der Firma Remington bekannt war, seine neue Arbeit bei Columbia Records angetreten. Dort war es seine Aufgabe, Wurfzettel, Broschüren, Kataloge und Pappaufsteller zu gestalten, welche die Plattenverkäufe ankurbeln sollten. Wieso seine Chefs nicht auf die Idee kamen, auch die Alben ansprechender zu präsentieren und sie von ihrem wenig lebensbejahendem Image zu befreien, ist nicht bekannt, Tatsache ist, dass Steinweiss die Ehre zukam, die aus heutiger Perspektive nahe liegende Idee zu entwickeln.

Seinen Chefs blieben skeptisch. »Höhere Produktionskosten«, gaben sie zu bedenken. »Muss das denn sein?«,

fragten sie sich, »und sind denn Alben nicht zum Anhören da? Man sieht doch ohnehin nicht, wie sie aussehen, wenn sie wie Grabsteine im Regal stehen.« Man muss dazu wissen, dass es damals keine Plattenläden gab, die ihre Ware angemessen anboten. Platten standen zu der Zeit einfach in herkömmlichen Kaufmannsläden in Kassennähe herum.







Doch Kraft seines Enthusiasmus' gelang es Steinweiss, seine zaudernden Chefs zu einem Probelauf überreden. Für das Album »Smash Song Hits« von Rodgers & Harts ließ Steinweiss die Leuchtreklame des New Yorker Imperial Theatre in der 45. Straße West mit Künstlernamen und Albumtitel herrichten, machte davon nachts ein Foto, unterlegte es mit einer Grafik, die mit konzentrischen Kreisen an die Beschaffenheit einer Schellackplatte erinnerte – und schon war das Cover fertig. Es erschien 1940, war das erste Albumcover überhaupt und gleich ein voller Erfolg. Sein Cover für eine wiederveröffentlichte, von Bruno Walter dirigierte Aufnahme von Beethovens »Eroica« ließ den Absatz um beinah 900 Prozent steigen, womit sozusagen der Beweis geliefert war, dass bunte Albumcover besser sind als braune. Steinweiss war damals 23 Jahre alt.

Mittlerweile ist Steinweiss fast 93 – seinen Geburtstag feiert er am 24. März – und lebt in Florida. Gerade wurde im Taschen-Verlag der Prachtband »Alex Steinweiss – The Inventor of the Modern Album Cover« (422 Seiten, 350 Euro) veröffentlicht, der mit allerhand Begleittexten einen Großteil seiner Arbeit zusammenfasst. Man kann Steinweiss auch dazu interviewen, wobei es allerdings nicht ganz einfach ist, seiner habhaft zu werden. Es heißt, er sei viel beschäftigt, er lässt sich daher auf keine Termine ein und ist zudem sehr schwerhörig, was Telefonate zusätzlich erschwert. Ansonsten soll er aber guter Dinge sein. Hatte man ihn und sein Werk zwischenzeitlich komplett vergessen, wird er nun, da das Plattencover völlig geworden überflüssig ist, mit großem Interesse wiederentdeckt.

Da ist zum Beispiel das wunderbare Cover zu Beethovens 5. Klavierkonzert in der Aufnahme von Rudolf Serkin von 1942. Auf ihm sieht man einen Lichtstrahl auf einen weißen Konzertflügel fallen, der sich daraufhin, wie durch ein Prisma, in alle Farben des Regenbogens bricht. Im Grunde ganz so, wie man es 31 Jahre später auf dem von Hipgnosis gestalteten Cover von Pink Floyds »The Dark Side of the Moon" wieder sehen sollte. Oder seine Idee zu Gershwins »Rhapsody in Blue« in der Aufnahme von Andre Kostelanetz von 1941: Man sieht die New Yorker Skyline vor dunkelblauem Hintergrund, davor ein einsames Piano, über das sich eine melancholische Straßenlaterne duckt. Für Dmitri Schostawitschs 5. Sinfonie fiel ihm eine in Stein gemeißelte Arbeiterfaust ein, die von Blitzen umrankt ist; bei »Songs of Free Men« (1943) von Paul Robeson ist es eine Hand mit gesprengter Kette, die ein Viech erdolcht, das aussieht wie ein Tausendfüßler mit Nazi-Binde.

Steinweiss, dessen Anspruch es war, die Musik und ihren Kontext grafisch umzusetzen, war vor allem vom Modernismus und europäischer Plakatkunst beeinflusst. Er liebte es, zu zeichnen und mit Schrift zu arbeiten, und er unterzeichnete seine Arbeiten gern mit seiner Signatur »AS«, vorzugsweise in der von ihm selbst entwickelten Schrift »Steinweiss Scrawl«. Rund 2500 Album hat er für Columbia, RCA, Decca und London Records gestaltet und 1948 nebenbei auch noch die LP-Hülle erfunden (allerdings nicht die LP-Innenhülle, das war offenbar noch mal jemand anders). Anfang der Siebziger zog er sich aus dem Geschäft zurück, weil ihm die Musik nicht mehr viel sagte. Bereits die Sechziger waren schwierig für ihn gewesen, heißt es, weil Plattenfirmen es inzwischen bevorzugten, wenn auf den Covern Fotos der Künstler zu sehen waren, Steinweiss arbeitete aber lieber grafisch. Wenn er denn mal auf die Wünsche seiner Kundschaft einging, benutzte er in der Regel vollkommen unmögliche, seltsam ausgeleuchtete, irgendwie schlimme Fotos – irgendwo auf dem halben Weg zwischen Terry Richardson und Juergen Teller.

Als die CD eingeführt wurde, hatte er längst das Interesse an Covergestaltung verloren. Aber die CD ist ja mittlerweile auch nur noch ein Teil eines verschwindenden Zeichensystems. Heute malt Alex Steinweiss. Große Werke der klassischen Musik werden bei ihm zu großen Bildern.

»Alex Steinweiss – The Inventor of the Modern Album Cover« *Hrsg. Kevin Reagan, Steven Heller, Alex Steinweiss. Mehrsprachige Ausgabe: Deutsch, Englisch, Französisch, 422 Seiten (Taschen) 25.10.09*

REALWORLD
PRÄSENTIERT

PORTICO QUARTET

PORTICO QUARTET
ISLA

ERHÄLTLICH AB 12. FEBRUAR
ALS CD & LP (Indigo-Nr. 946352/1)

„Isla" ist der Nachfolger des mit dem Mercury Prize ausgezeichneten Debüts „Knee-deep In The North Sea".

Produziert in den Abbey Road-Studios von John Leckie (Radiohead, Stone Roses, Mus

Frischer Wind aus London von vier jungen Musikern. Der Sound ähnelt nichts was ma jemals zuvor gehört hat. Sie beschwören den Geist von Philip Glass und Steve Reich genauso herauf wie den von Radiohead od den einzigartigen Jazzklängen von EST.

„Echt innovativ, es gibt keine Band die im Entferntesten so klingt wie sie." Observer

„Eine neue Klangwelt, die sowohl exotisch als auch hypnotisch ist." Mojo

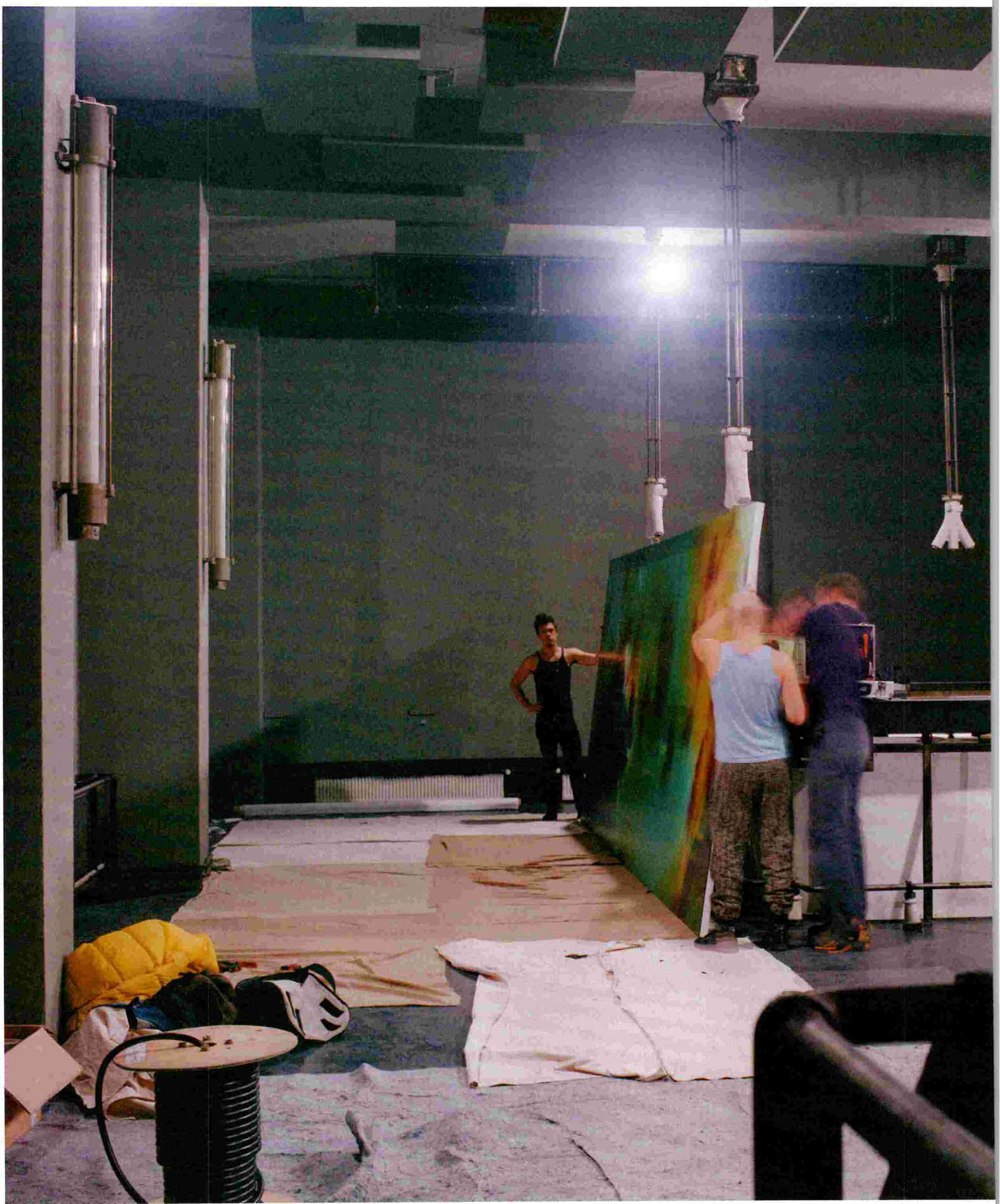
„Melodische Zugänglichkeit und cineastischer Spielraum." Q

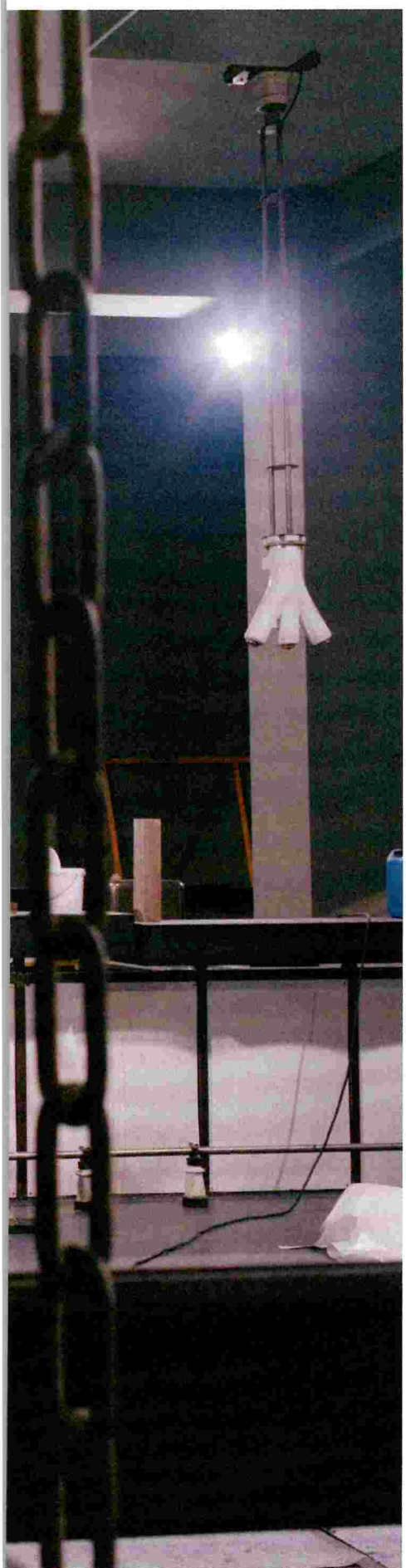
AUF TOURNEE

10.4. Bielefeld — Bunker Ulmenwall
11.4. Bochum — Christuskirche
17.4. Passau — Scharfrichterhaus
21.4. Dresden — Jazzclub Neue Tonne
22.4. Jena — Volkhaus
23.4. Chemnitz — Weltecho
13.8. Gronau — Summerwinds
15.8. Frankfurt/Main — Jazz im Museum

Weitere D-Tourdaten und Infos auf www.f-cat.de und www.porticoquartet.com

Im Vertrieb von INDIGO
www.indigo.de

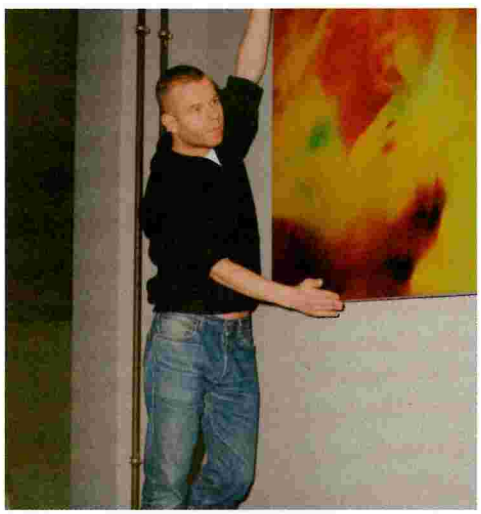


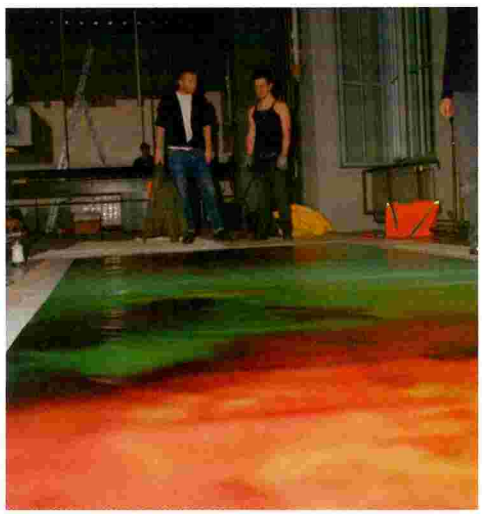


SCHÖPFUNGSMYTHOS AUS DEM DARKROOM

Neueröffnung der Panorama Bar, Berghain, 22. Januar, Berlin

TEXT: BETTINA GÄRTNER **FOTOS:** MARTIN EBERLE

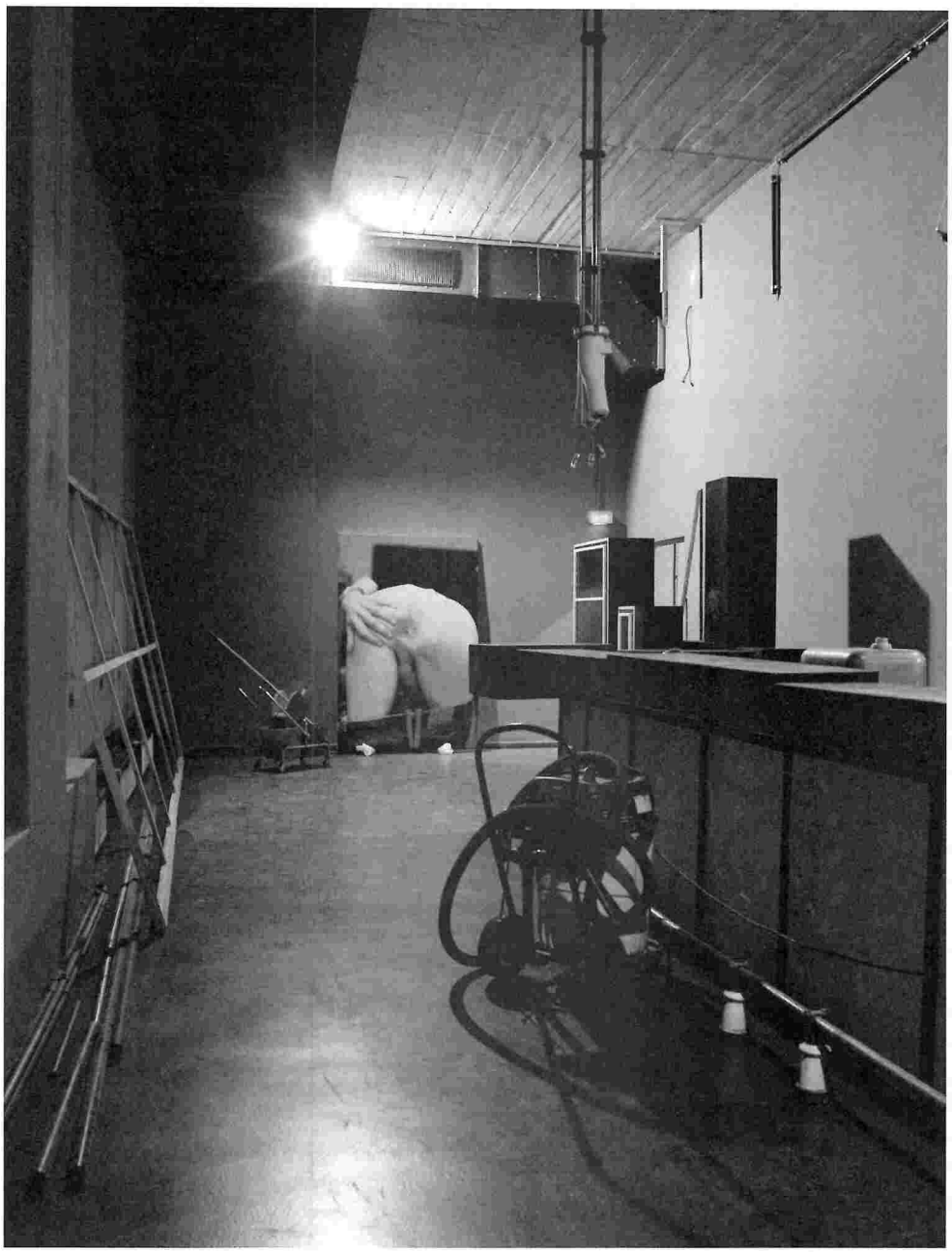




Drei Wochen lang war die Panorama Bar – der kleinere Floor im Obergeschoss des Berghains – geschlossen, um renoviert zu werden. Seit dem dritten Januar-Wochenende steht sie wieder offen. Es gibt neue Bilder, das fällt als Erstes auf. In der hinteren Ecke hängt wieder ein Foto, wieder von Wolfgang Tillmans. Nur zeigt es keine Frau mehr, der man zwischen die Beine schaut. Das neue Bild handelt von einer queeren Auslegung des Mythos von der Erschaffung der Welt: Ein junger Mann zieht seine Jeans herunter und zeigt seinen Arsch, rasiert, die Rosette gebleacht. Auch die zwei großen Tillmans-Fotografien an der Nordseite des Raums sind neu. Wie die zwei Bilder, die dort zuvor hingen, sind sie abstrakt, dafür aber farbiger. Bunte Blasen, die hinter der Bar herumblubbern.

Die Kunstwerke sind nicht das einzig Neue. Die Panorama Bar hat auch einen neuen Tanzflächenboden, er ist aus Holz, das dient der besseren Akustik, und sie hat eine neue Anlage, mit tatsächlich sensationellem neuen Sound. Klar und äußerst präzise auf die Tanzfläche ausgerichtet. Es dürfte einigen Aufwand bedeutet haben, die Akustik dieses Raums mit seinen zwei Säulen, die mitten auf der Tanzfläche stehen, zu berechnen. Jetzt ist auf jeden Fall Schluss mit der Mumpferei, die die alte Anlage mitunter mit sich brachte. Und noch etwas wurde überarbeitet. Oben, da wo seit einem Jahr die Kirchenfenster von Marc Brandenburg angebracht sind, wo man sich aber trotzdem nie so richtig gern aufhielt, gibt es jetzt einen gemütlicheren Lounge-Bereich.

Holzfußboden? Lounge-Bereich? Wird das Berghain, nachdem es im vergangenen Jahr vom britischen Techno-Magazin DJ Mag zum besten Club der Welt gewählt worden war und diese Wahl in Deutschland sämtliche Feuilletons veranlasste, seine Schreiber ins Berghain feiern zu schicken, nun ›nett‹? Es gab einige Lästereien an Berliner Theken, als die Renovierungspläne bekannt wurden. Denn das Berghain, ob die Macher es wollen oder nicht, ist längst mehr als nur ein Club. Es ist ein Symbol für die neue Berliner Hipness geworden, und als solches wird es behandelt. Jeder kann Ansprüche auf ein Symbol geltend machen, auch wenn er oder sie mit dem realen Ort gar nichts zu tun hat. Dafür sind Symbole da: Sie dienen der Selbstverständigung. Zumal die Macher des Clubs nicht nur die Panorama Bar renovieren ließen. Das Berghain bekam vor einigen Monaten 1,2 Millionen Euro vom Berliner Senat für den Ausbau des zweiten Saals, ein brachliegender Raum im selben ehemaligen Heizkraftwerk, der seit Jahren ungenutzt ist. Hier



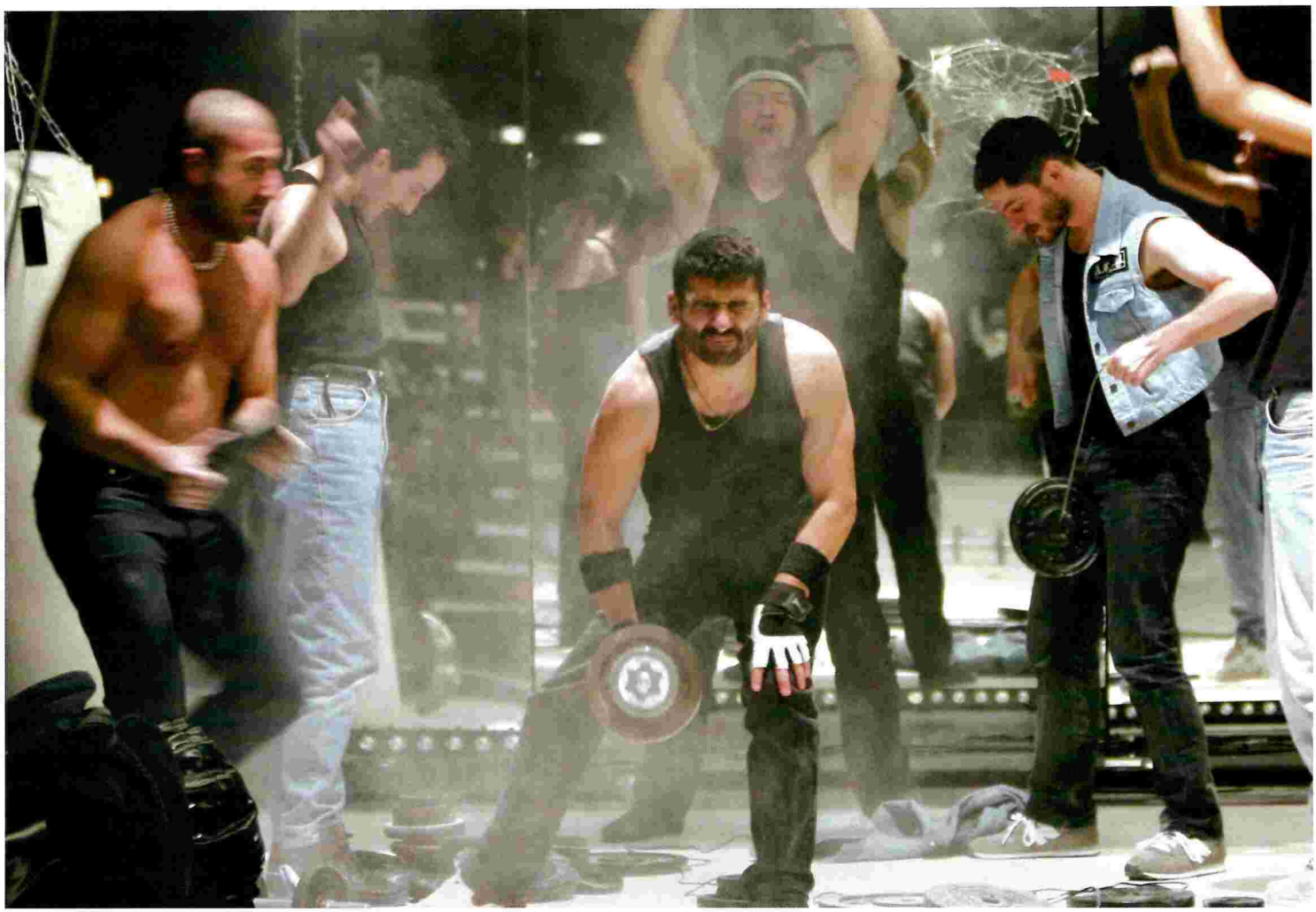
soll zusätzlich ein Konzertsaal mit unbestuhltem Platz für 2500 Zuschauer entstehen. Das Geld kommt aus dem sogenannten »Novum«-Topf, das ist Geld aus dem Vermögen der Massenorganisationen und Parteien der DDR. 15 Millionen Euro gingen alles in allem an die Stadt Berlin, vierzig Prozent davon fließen in kulturelle Projekte. Kultur-Staatssekretär André Schmitz sagte dazu, Berlin brauche »innovative Orte«.

So ist die Lage. Endet, was als radikaler, eigener Club mit eigener Moral begann, als Standortfaktor im internationalen Wettbewerb der Kreativmetropolen? Das Unbehagen, was sich in den Lästereien über das Berghain und seinen angeblichen »Ausverkauf« artikuliert, handelt nämlich vor allem von etwas ganz anderem als dem Club selbst: davon, dass die Subkultur und das Nachtleben eine der wenigen Berliner Erfolgsgeschichten der vergangenen Jahre sind, wenn nicht sogar die einzige. Und dass es für alle Beteiligten schwierig ist, sich dazu zu positionieren. Wenn Menschen aus Kanada, Spanien und Norwegen anreisen, um sich vor dem Berghain stundenlang in die Schlange zu stellen, ist ein Prozess in Gang gekommen, den man nicht einfach wegstreichen kann. Was macht man, wenn eine Stadt, in die man einmal gekommen ist, weil sie Sehnsuchtsort für ein ›anderes Leben‹ war, nun für so viele Menschen das Gleiche symbolisiert, dass es schwerfällt, darin noch das ›andere‹ zu sehen, das einen selbst einmal gelockt hat?

»Die Kunst und die Globalisierung geben dem Berliner Nachtleben den Todeskuss«, schrieb Gustav Seibt vor gut einem Jahr in der Süddeutschen Zeitung und schilderte das Berghain durchaus schlüssig als Endpunkt von gut drei Jahrzehnten schwuler Berliner Geschichte. Die Schönheit all der Nischenexistenzen, all der radikal-minoritären Lebensentwürfe der Siebziger, Achtziger und Neunziger habe auch in ihrer Unsichtbarkeit gelegen, in ihrem Parallelgesellschaftscharakter, so Seibt. Das sei nun vorbei. Denn der weltweite Ruhm des Berghains, so argumentierte er, sei zwar nicht denkbar ohne all diese kleinen Lebensgeschichten, die hier ihre große Erzählung gefunden hätten. Er ziehe sie aber gleichzeitig in die Sichtbarkeit. Das war elegant argumentiert und nicht falsch. Auch weil es den Club in die lange schwule Geschichte Berlins einsortierte. Das Ostgut, jener Laden, der dem Berghain vorausging, war ja ohne Beteiligung der Berliner Hipster gegründet worden und kam die längste Zeit auch ganz gut ohne sie aus. Das Ostgut war eine Halle mit einer Anlage drin, einem Darkroom und einer Bar, fertig. Später kam die Panorama Bar dazu. Aber genau wie die Hipster, die jetzt in die Wilde Renate, ein Abrisshaus nicht unweit des Berghains, gehen, weil sie glauben, dass im Berghain zu viele Touristen sind, ging auch Seibt von der Prämisse aus, dass nur man selbst das Geheimnis aussprechen dürfe. Jeder andere kommt zu spät, der Zauber ist bereits zerstört.

Diese Denkfigur ist zwar tief in die Geschichte der Subkulturen eingeschrieben: Immer geht es darum, wer zuerst da war. Aber stimmt sie überhaupt noch? Wer braucht die Subkultur-Helden eigentlich noch, wo es längst zum Allgemeinwissen gehört, dass sie am Ende eben doch nur die Vorhut der ihnen auf den Fersen folgenden Immobilienentwickler sind? Sollte man sich von der Logik der Avantgarde, die sich die Subkultur wie so vieles vom Militär und der Kriegsführung abgeschaut hat, nicht allmählich verabschieden? Es gibt mit ihr nichts mehr zu gewinnen, nicht einmal Erkenntnis.

Das Erstaunliche an Berghain und Panorama Bar ist doch, wie mühelos es ihnen und allen, die mit ihnen zu tun haben, gelingt, gleichzeitig Mainstream und Underground zu sein, große Erzählung und kleine Anekdote. Das ist nicht das Problem des Ladens, das ist sogar eine seiner besonderen Qualitäten. Abgesehen davon, dass man dort eben immer noch feiern kann wie nirgendwo sonst. Nicht wer zuerst da war, ist die entscheidende Frage, sondern wer zuletzt geht. Und am Samstagmorgen wie am Sonntagabend sieht die Panorama Bar noch immer genauso abgerockt aus wie eh und je. Loungebereich hin, Holzfußboden her.



MUSKELPAKETE IN MAGNESIUMWOLKE

Mathieu Kassovitz' »Hass« von Tamer Yigit und Branca Prlic, Hebbel am Ufer, 6. Januar, Berlin

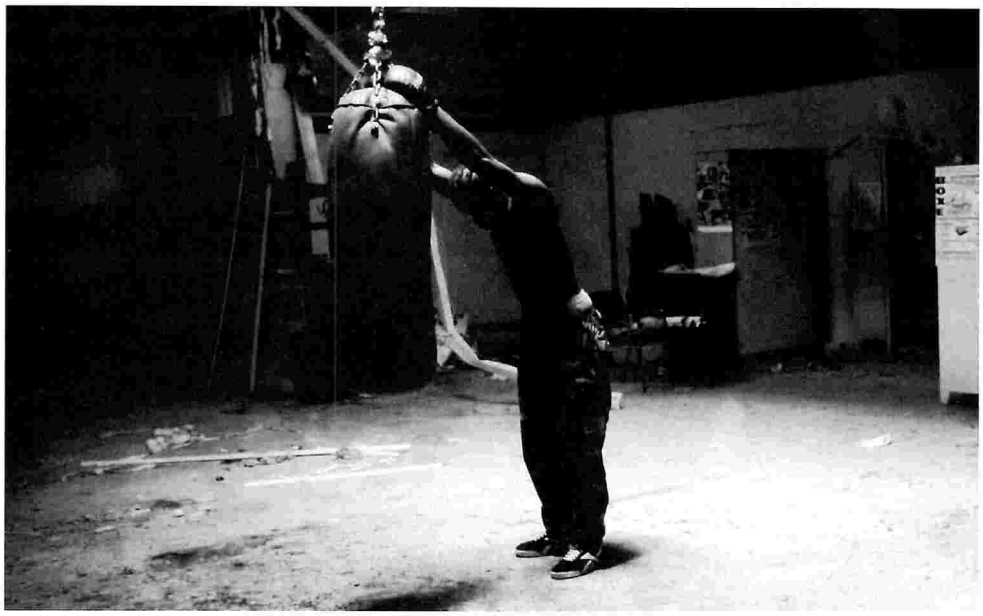
TEXT: RALF KRÄMER **FOTO AUS DEM HAU:** DORO TUCH **FILMSTILL »HASS«:** © ARTHAUS 2010

»Dies ist die Geschichte von einem Mann, der aus dem 50. Stock von einem Hochhaus fällt. Und während er fällt, wiederholt er, um sich zu beruhigen, immer wieder: ›Bis hierher lief's noch ganz gut, bis hierher lief's noch ganz gut, bis hierher lief's noch ganz gut.‹« Wer diese ersten Worte aus Mathieu Kassovitz' Film »La haine – Hass« von 1995 einmal gehört hat, wird sie nicht mehr vergessen.

Kassovitz sah sich zu seinem in Schwarzweiß gedrehten, furiosen Regiedebüt angestiftet, nachdem 1993 der 17-jährige Zairer Makomé M'Bowole in Paris unter dem Verdacht des Zigarettendiebstahls festgenommen, auf der Polizeistation gefesselt und erschossen worden war. Die Nachricht von M'Bowoles Tod entfesselte Krawalle in den Pariser Banlieues – jenen Vororten, in denen Migrantenkinder ohne Perspektive von einem anderen Leben träumen. Der Film beginnt mit Videoaufnahmen, die die Unruhen von 1993 dokumentieren. Danach erzählt Kassovitz aus 24 Stunden im Leben von Said, Vince und Hubert. Ihr Freund Abdel ist bei Zusammenstößen mit der Polizei lebensgefährlich verletzt worden, ein Beamter hat seine Waffe verloren. Vince hat sie gefunden und schwört Rache, sollte Abdel sterben.

»La haine – Hass« wurde zum Referenzfilm, er rückte die Banlieues international in den Fokus der Medien, war in Cannes und an den Kinokassen erfolgreich. Sein Soundtrack machte Hiphop-Formationen wie Assassin oder NTM über Frankreichs Grenzen hinaus bekannt. Bis heute ist der Film stilprägend – in frischester Erinnerung: das Justice-Video »Stress« (2008), gleichsam eine Parodie auf und eine Verlängerung von »Hass«, wie auch eine Reaktion auf die erneuten Straßenkämpfe, die im Oktober 2005 in Paris nach dem Unfalltod zweier Jugendlicher ausbrachen und sich über ganz Frankreich ausbreiteten.

Deutschland im Jahr 2010, 15 Jahre nach der Kinopremiere von »Hass«. Die Bühne des Berliner Theaters Hebbel am Ufer (HAU 2) liegt im Dunkeln. Einige Boxsäcke hängen zu Trauben gebündelt von der Decke. Fast die gesamte Rückwand nimmt ein gigantischer Schriftzug ein: »HASS«. Darunter: eine Spiegelfront, in der sich das Publikum selbst erkennt. Rechts bellt ein Schlagzeuger zu seinem eigenen Beat: »Aus dem Weg, Kapitalisten, die letzte Schlacht gewinnen wir! Schmeißt die Knarre weg, Polizisten, die rote



Front und die schwarze Front sind hier!« Der Song von Ton Steine Scherben ertönt an berufenem Ort – das Theater liegt ein paar Meter vom Tempelhofer Ufer 32 entfernt, wo sich die Scherben 1970 zu einer Kommune formierten. Ein Hauch von Agitprop-Nostalgie macht sich breit. In Berlin scheint die Erinnerung an vierzig Jahre alte Konfrontationen die Inszenierung einer eigenen Version von »Hass« zu legitimieren – hier kennt man keine Banlieue-Aufstände, sondern ›nur‹ den 1. Mai, ein paar gentrifizierungskritische Autoanzünder und Auseinandersetzungen zwischen Neonazis und Antifas, von denen nur selten etwas an die breite Öffentlichkeit dringt. Vorstädte der Hauptstadt wie Hellersdorf oder das Märkische Viertel lagen bisher, jenseits von Aggro-Berlin-Clips, medial eher im toten Winkel.

Die Macher von »Hass«, Branka Prlic und Tamer Yigit, sind als Team Stammgäste im HAU. Auf ihre Produktion »Meine Melodie«, eine Familiengeschichte über türkische Einwanderer »ohne Bock auf Opferscheiße« (Zitat Yigit), folgte »Ein Warngedicht«, erarbeitet mit Kreuzberger Hauptschülern. Es war der Intendant des Hauses, Matthias Lilienthal, der den beiden vorschlug, Kassovitz' Film zu adaptieren. Prlic war zunächst skeptisch:.»Es ist schwierig, einen guten Film auch gut auf die Bühne zu bringen.« Das hält Intendanten indes nicht davon ab, ihre Spielpläne mit Adaptionen aus dem Arthaus-Kino aufzupeppen: Ob »Die fetten Jahre sind vorbei« von Hans Weingartner in Bregenz und Ingolstadt oder Lars von Triers »Idioten« auf Bühnen in Leipzig und Heidelberg – die Bühneninszenierungen populärer cineastischer Stoffe sprechen wohl vor allem für die Hoffnung, die sogenannte Hochkultur für ein Publikum zu öffnen, das Abonnements mit Klingeltönen, nicht aber mit Theater verbindet. Auch »Hass« wurde bereits adaptiert: In München an den Kammerspielen ließ Sebastian Nübling 2008 Said, Vince und Hubert von Schauspielerinnen verkörpern. Prlic und Yigit hingegen erzählen »Hass« ganz ohne Frauen, innerhalb einer reinen Männerwelt, im »Box-Gym«. Der Berliner »Hass« findet sein Ventil im Fitnessstudio, dort wo ›Straße‹ gespielt wird. Ygit kennt diesen Anabolika-Mikrokosmos, in dem sich Muskelsucht und verunsicherte heterosexuelle Männlichkeit treffen; er selbst ist Mitglied in einer Kreuzberger McFit-Filiale, wo Araber, Deutsche, Türken und Schwarze »gemeinsam abhängen«. Nur die Musik dort sei scheiße, sagt Yigit – Eurodisco, meistens. Im Bühnen-Gym im HAU ertönt hingegen die Lieblingsmusik des Teams: die Böhsen Onkelz, norwegischer Death Metal (als atmosphärische Untermauerung des Hass-Themas) und der erwähnte Scherben-Song (als programmatische Ansage).

»Die letzte Schlacht gewinnen wir!« Vince, Hubert, Said und ihre Kollegen machen sich bereit, doch die letzte Schlacht wird eher beiläufig in Szene gesetzt. Der Konflikt um den Besitz der Schusswaffe und die finale Rache für den Tod Abdels – die Konsequenz der Eskalation im Film wird nur angedeutet oder in längere Monologe überführt. Das Aufwärmen allerdings wird mit Hingabe betrieben. »Ich will 100 Kilo wiegen«, so lautet das gemeinsam gebrüllte Punk-Mantra. Jedes Wort wird zur Dehnübung: Rituelles Dissen und Machogehabe (»Deine Schwester trägt ein Pali-Tuch als Monatsbinde!«) reihen sich an Beichten (»Alter, das Kiffen hat meinen Ehrgeiz gefickt«) und Agitation: »Wenn du einen Bullenwagen angreifst, kriegst du fünf Jahre, wenn du einen Bullen angreifst, nur zwei.« Eingeschränkte Beweglichkeit als Preis für die Pose, auch das ist ein Thema der Inszenierung, in der es permanent darum geht, sich in Position zu bringen, sich selbst unter Gleichgesinnten zu behaupten, um einander dann gegen die feindliche Außenwelt zu verteidigen. Die gegenseitige Anstachelung entlädt sich auf ihrem Höhepunkt, indem sich alle mit Magnesiumpulver bewerfen. Denn auch der Rüde, der am lautesten bellt, ist ohne sein Rudel nur ein Schlappschwanz.

Der HAU-Inszenierung, in der Bühnenprofis wie der demnächst als Rudi Dutschke im TV spielende Christoph Bach und zuweilen recht nervöse Schauspiellaien nebeneinander stehen, gelingt die Milieubeschreibung, ohne die Protagonisten reflexartig den gängigen Themen Migration, Integration und Rassismus zuzuschlagen. Sie inszenieren ihren Alltag und behaupten sich in ihm mit Verve und Witz. Zu welchen Wechselwirkungen es da kommt, was darüberhinaus noch möglich wäre, deutet mitten im Stück ein kleines Punk-Duett an. Ygit greift sich die Saz, seine türkische Gitarre, die er zuvor auf das im Death Metal gebräuchliche Tuning heruntergestimmt hatte. Auf dem Boden hockend steigert er sich in einen loopartigen Riff und singt, was auf Demos sonst gerne den Polizeihundertschaften kurz vor deren Einsatz entgegenschallt: »Watt denn, watt denn, watt denn?« Christoph Bach wippt daneben im Beat mit und antwortet: »Hunger, Vatter, Hunger!« Nach der dritten Reprise tauscht er entnervt »Arschloch« gegen »Vater« aus, und der Song ist vorbei. Zwischen Comedy und Aggressionsgesten wird so Hass als Gefühl entworfen, das nicht wegsozialisiert, sondern als produktive Kraft genutzt werden kann, solange man ihn mit Verstand und Humor in nichtfaschistische Bahnen lenkt.

»Dies ist die Geschichte von einer Gesellschaft, die sich im freien Fall befindet. Und während sie fällt, wiederholt sie, um sich zu beruhigen, immer wieder: ›Bis hierher lief's noch ganz gut, bis hierher lief's noch ganz gut, bis hierher lief's noch ganz gut.‹ Aber wichtig ist nicht der Fall, sondern die Landung!« Mit diesem Monolog endete »Hass«, der Film. Das fatalistische Szenario, das Kassovitz hier zeichnete, verliert in der fragmentarischen, bisweilen richtungslosen Dramaturgie von Ygit und Prlic seine Dringlichkeit. Statt aus finaler Zuspitzung zieht ihre Inszenierung Energie aus dem kontinuierlichen Fall und der Erkenntnis, dass es eine Landung gar nicht geben wird. Schließlich stellen auch die Ausschreitungen in den Banlieues nur eine weitere Etappe in der gesamtgesellschaftlichen Abwärtsbewegung dar. Dass Tamer Yigit und Branka Prlic ihr Publikum darüber nicht wohlfeil hinwegtrösten, ist ihnen hoch anzurechnen.

KIRCHE DER KUNST

Finissage »Artworks inspired by the music of Arises«, Galerie Exile, 23. Januar, Berlin

TEXT: MATTHIAS BÖSCHE **FOTO:** MARTIN EBERLE

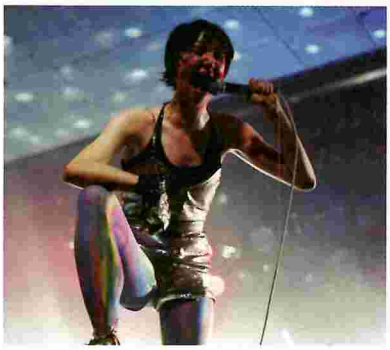
Machen wir uns nichts vor: Die organisierte Kirche ist tot. Die individualisierte kulturelle Religiosität hingegen lebt – auch in der Kunst. Ende Januar lud zum Beispiel die Künstlerin und Musikdramaturgin Katrin Vellrath zum Requiem auf die Ausstellung »Artworks inspired by the music of Arises« – eine Live-Performance ihres aktuellen Musikprojekts Arises inklusive. Frau Vellrath dürfte einigen noch durch ihre Mitgliedschaft beim Berliner Elektro-Duo Milch (»Socialpark«) in Erinnerung sein. Zudem komponiert sie regelmäßig Soundtracks zu Theaterproduktionen, zuletzt am Landestheater Tübingen und am Staatstheater Kassel. In der Exile-Galerie sollte ihre Musik aber nicht die Kunst ergänzen, die Ausstellung bezog sich umgekehrt illustrativ auf sechs Stücke ihres Arises-Debütalbums »Rave is Over«.

Der langjährige Wunsch Katrin Vellraths, ihre musikalische Arbeit in einem Raum mit Bildender Kunst verschmelzen zu lassen, macht allemal Sinn: Auch in ihrem Alltag als Theaterkomponistin befruchten und beeinflussen sich bildnerische, akustische und darstellende Ausdrucksformen. Im Rahmen der Ausstellung dienten die ausgewählten Arises-Songs den teilnehmenden Künstlerinnen, allesamt weiblich und von Vellrath ausgewählt, als Inspirationsquelle und Koordinatensystem. Den entstandenen Arbeiten aus Disziplinen wie Videokomposition, Objektarrangement und Bildcollage haftete ein Hauch des Mystischen an: Abbildungen griechischer Büsten ohne Augen (Özlem Altin), scheinbar der Südsee entstiegene Götzen (Krista Figacz) und objekthafte Reminiszenzen an die alchemistische Universalmedizin des Steins der Weisen (Andrea Frey). Abrakadabra!

Wie weit erhebt man nun aber seine Stimme in einer Kirche, welche – zumal von eigener Hand – einem selbst geweiht ist? Diese Frage muss sich Katrin Vellrath gefallen lassen, und die Antwort ist simpel: soweit, dass man lauter ist als die anderen! Die Computermusik von Arises wurde zur Finissage live in den roheren Klangkörper einer Rockband überführt. Nach ersten elegischen Tönen setzte rumpelnd das Schlagzeug ein. Mithilfe des Humbucker-Sounds der von Trevor Lee Larson im Clawhammer-Stil gespielten Gitarre steuerten Arises einen urbanen Abwrackplatz an der Straßenecke Love/Hate/Ian Ashbury an. Hier schmiedeten sie Indie-Disco-Miniaturen oder amalgamierten ein ordentliches Stück Melt Banana mit doomigem Totengeläut.

Die Inszenierung gelang trotz der zunächst irritierenden Abwesenheit einer Bühne – stattdessen fragmentierte eine durch den Galerieraum gespannte Plastikfolie die Einheit ›Rockband‹ und machte sie so als Konstrukt sichtbar. Das Publikum übernahm die Rolle einer weichen vierten Wand, gegen die letztendlich jede Band anzuspielen hat. Und dazwischen, gleichwohl als Norne und Wizard: Katrin Vellrath. Die speziell für die Performance von Melanie Freier angefertigten Kapuzenkostüme evozierten Bilder von Grimms Märchenfiguren und okkulten Hohepriestern. In diesem magisch-intimen Zirkel war es für ein Publikum aus Fans und Vertrauten ein Leichtes, sich bisweilen an den Rand der Hysterie zu applaudieren.

SPEX PRÄSENTIERT



KINOTOUR: ALL TOMORROW'S PARTIES

ab 25.02. Berlin – Eiszeit Kino . 26. - 27.02. Dresden – Kino im Dach . 03. / 12. / 13.02. Frankfurt – Mal Seh'n Kino 21. - 27.02. Hamburg – b-movie . 24.02. Köln – Gebäude 9 18. - 24.02. München – Werkstattkino 08.03. Münster – Cinema

Bei Warp Records' Bewegtbild-Dependence Warp Films erschien unlängst eine DVD zu den All Tomorrow's Parties, jener englischen Festivalreihe, die mehrmals jährlich im Camber Sands Holiday Camp in East Sussex und im Butlins Holiday Camp in Minehead, Somerset stattfindet. Für jedes Festival wird ein anderer Künstler bzw. eine Band mit der Programmgestaltung beauftragt, weshalb die Line-ups stets einen anderen Geschmack widerspiegeln und dabei nicht selten die feinsten Geheimtipps mit Größen aller erdenklichen Genres vereinen. Im Februar und März geht die Dokumentation, die weitaus mehr bereithält als nur Konzert-Mitschnitte, auf Kinotour in Deutschland – eine gute Gelegenheit also, sich von diesem Paralleluniversum einen Eindruck zu verschaffen.

TINDERSTICKS

28.02. Düsseldorf – Zakk 01.03. Frankfurt – Mousonturm . 02.03. Berlin – Postbahnhof 07.03. Hamburg – Uebel & Gefährlich

Arbeiten die Tindersticks inzwischen schon an ihrem Spätwerk? Jedenfalls scheinen sie die nächste Stufe gezündet zu haben: Seit die Band 2008 nach fünfjähriger Pause mit erweitertem Line-up ins Studio und auch auf die Bühnen zurückkehrte, erscheint sie irgendwie anders: runderneuert und voller Elan! Auch »Falling Down a Mountain«, ihr jüngstes Werk für 4AD, ist ein klingendes Manifest des Umbruchs: Die schwere Melancholie wurde zugunsten einer Atmosphäre der Spontaneität zurückgefahren. Es hält eine neue Leichtigkeit Einzug, von der sicher auch die Live-Performances der Tindersticks profitieren werden.

KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEF

24.02. Schorndorf – Manufaktur . 27.02. CH-St.Gallen – Palace 12.03. Köln – Kulturbunker Mülheim . 26.03. Mannheim – Nationaltheater . 03.04. Ulm – Sauschdall

Mit seiner intuitiv verjazzten Sphären-Elektronik steht das Kammerflimmer Kollektief aus Karlsruhe schon seit Jahren für einen der elaboriertesten Pop-Entwürfe Deutschlands. Derzeit besteht die Gruppe aus Heike Aumüller, ihrem Mann Thomas Weber sowie Johannes Frisch. Das Trio puzzelt seine Musik aus Harmonium, Synthesizer, Kontrabass und neuerdings auch verstärkt aus Gesängen zusammen, und das nicht nur mit unbändiger Vitalität und schillernder Poesie, sondern vor allem mit beeindruckender Nervenstärke. Ihr neues Album »Wildling« (siehe Pop Briefing dieser Ausgabe) präsentiert die Band auf Tour – schade bloß, dass sie es nicht nördlicher als bis zum Mülheimer Kulturbunker schaffen.

LA ROUX

22.02. Hamburg – Große Freiheit . 27.02. Köln – Live Music Hall 05.03. Berlin – Astra Kulturhaus

Speaking of Pop: Das britische Duo La Roux – bestehend aus der blutjungen Elly Jackson sowie dem Produzenten Ben Langmaid – hat mit seinem bislang einzigen Album in den Redaktions-Charts des Spex-Jahrgangs 2009 den ersten Platz belegt. Ihr einzigartig homogenes Sounddesign, das irgendwo zwischen kühler Electronica und Autoscooter angesiedelt ist, will man live erleben – keine Frage!

TINY VIPERS

08.03. Rees-Haldern – Haldern Bar . 09.03. Heidelberg – Zum Teufel . 10.03. Berlin – Sophiensaele (+Kria Brekkan) 11.03. Chemnitz – Weltecho . 12.03. Nürnberg – K4 13.03. Köln – Kulturbunker Mülheim

Tiny Vipers ist Jesy Fortino, eine viel zu wenig beachtete Musikerin aus Seattle, die mit Akustikgitarre und Gesang geradezu geisterhafte Visionen entwirft. Ihre kraftvollerdige Stimme und das glühende Gitarrenspiel vermitteln dreierlei: Können, Willen und Grundehrlichkeit.

FEHLFARBEN

26.03. Lingen – Alter Schlachthof . 27.03. Worpswede – Music Hall . 28.03. Hamburg – Uebel & Gefährlich 29.03. Nürnberg – Hirsch . 30.03. München – Backstage 31.03. A-Salzburg – Rockhouse . 01.04. A-Wien – Szene 02.04. CH-Luzern – Konzerthaus Schüür . 03.04. Freiburg – E-Werk . 04.04. Schorndorf – Manufaktur . 05.04. Regensburg – Alte Mälzerei . 06.04. Rüsselsheim – Das Rind . 07.04. Köln – Luxor . 08.04. Leipzig – Werk 2 . 09.04. Berlin – Festsaal Kreuzberg . 10.04. Düsseldorf – Zakk

Dieses Jahr feiert das Fehlfarben-Album »Monarchie und Alltag« – eine der wichtigsten Platten der deutschen Popgeschichte – seinen Dreißigsten. Und hört man »Glücksmaschinen«, das aktuelle Werk der Band, so stellt man fest, dass nichts vom Druck, der lyrischen Ausdruckskraft, dem Mut und dem scharfen Sound verlorengegangen ist. Peter Hein und seine Kompagnons gehören live angeschaut!

MOUNT EERIE (MIT NO KIDS)

28.03. A-Wien – Arena . 30.03. Nuernberg – K4 31.03. Schorndorf – Manufaktur . 12.04. Köln – Subway 13.04. Berlin – Festsaal Kreuzberg 19.04. Leipzig – UT Connewitz

Auf die Bühne kommt er mit vollbesetzter Band, aber eigentlich ist Phil Elverum ein klassischer Bedroom-Producer, der in der Zurückgezogenheit am kreativsten wird. Dann entstehen solch nachtklare Songs wie die seines Albums »Wind's Poem«. Zudem mit am Set: No Kids mit ihrer Schnittmenge aus weißem R'n'B, Arthur Russell und Hollywood-Musical.

M4MUSIC - DEMOTAPE CLINIC

25. - 28.03. CH-Zürich – Schiffbau

Das Schweizer m4music-Festival bietet neben vielen Konzerten, Workshops und Konferenzen auch die »Demotape Clinic«, eine Plattform, die unbekannten Musikern und Produzenten eine Präsentationsfläche mit Experten-Feedback bietet. Demos werden öffentlich aufgeführt und von einer Jury beurteilt. Wir hoffen, dass nur Glückstränen fließen werden! *www.m4music.ch*

HYPNOTIC BRASS ENSEMBLE

07.04. Berlin – Lido . 08.04. Hamburg – Fabrik 10.04. Dortmund – Domicil . 11.04. Köln – Gebäude 9

Das Hypnotic Brass Ensemble zählt zu den interessantesten Supergroups dieser Tage: Acht Brüder, deren Vater Philip Cohran einst mit Sun Ra spielte, gründen auf den Straßen Chicagos eine Jazzband nur mit Blechblasinstrumenten. Zu den Aufnahmen ihres Debütalbums holten sie sich Damon Albarn, den Bassisten Flea sowie die Schlagzeuger Tony Allen und Malcolm Catto mit an Bord. So entstand eine Platte voller transzendierender Jams, die live aufgeführt genau die angekündigte Wirkung haben: Hypnose!

XIU XIU

21.05. Leipzig – Conne Island (Altin Village Festival) 22.05. Berlin – Hebbel am Ufer (weitere Termine folgen)

Die Spannung in den Songs von Jamie Stewart baut sich vor allem durch Gegensätze auf: Groß angelegte Ambientpatterns grundieren sterile Synthie-Linien, brüchige Gesänge schleichen über wuchtige Beats, und dazu konfrontiert der Sänger und Poet seine Hörer mit intimistisch-faszinierenden Details seines Privatlebens.

ELEKTROAKUSTISCHER SALON

24.03. & 08.04. Berlin – Berghain

Der »Elektroakustische Salon« im Berghain gehört längst zu den Gradmessern für Neue Klassik und Electronica mit Avantgarde-Tendenzen. Im März spielen u.a. Aufgang (Francesco Tristano und Rami Khalifé am Flügel und Aymeric Westrich am Schlagzeug), im April kommt die von King Britt ins Leben gerufene Sun-Ra-Hommage Saturn Never Sleeps feat. Kaidi Tatham.

WIE ES IHR GEFÄLLT: »UNTER STROM«

13. - 14.03. & 19. - 20.03. Berlin – Pfefferberg und Maria am Ostbahnhof

Das internationale Musikerinnenfestival »Wie es ihr gefällt« hat sich heuer das Motto »Unter Strom« gegeben und zeigt elektroakustische Werke internationaler Komponistinnen von 1938 bis heute. Mit dabei sind wenig bekannte Pionierinnen der elektronischen Musik wie Johanna M. Beyer und Daphne Oram, es gibt Konzerte von Pauline Oliveros, Performances von Pamela Z, Joëlle Léandre & Maja Ratkje sowie die Live-Premiere von Gudrun Guts & AGFs Projekt »Baustelle«. *www.wieesihrgefaellt.de*

Alle Texte: Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

ASCHÖN www.aschoen.net
BLESS www.blessberlin.com
A.D. DEERTZ www.addeertz.com
RIEKE FEUERSTEIN www.rikefeurstein.com
FILIPPA K. www.filippa-k.com
HERR VON EDEN www.herrvoneden.com
HOLLAND ESQUIRE www.hollandesquire.com
MADS NORGAARD www.madsnorgaard.com
MONKI www.monkiworld.com
C. NEEON www.cneeon.de
FRED PERRY www.fredperry.com
SCHOLL www.scholl.com
RAF SIMONS www.rafsimons.com
STETSON www.stetson-online.de
TIGER OF SWEDEN www.tigerofsweden.com
URBAN OUTFITTERS www.urbanoutfitters.com
HENRY VIBSKOV www.henrikvibskov.com
WEEKDAY www.weekday.se
CAREN WESTER www.carinwester.com
WOOD WOOD www.woodwood.dk
Y3 www.adidas.com/y-3

http://www.spex.de/

HÖREN

Das Spex-Mixtape auf ByteFM hat einen neuen Sendeplatz. Alle vier Wochen stellt die Spex-Redaktion aktuelle und künftige Musik vor: Die neue Sendezeit ist jetzt 12 Uhr. Am 12. Februar stimmt Walter W. Wacht auf die Künstler der Ausgabe Spex #325 ein, gespielt werden neue Stücke von u. a. Joanna Newsom, Gorillaz, Gonjasufi und Yeasayer. Der 12. März steht ganz im Zeichen von Dubstep: Mit neuer Musikk von Scuba, Joy Orbison, Ikonika, Cooly G, Mount Kimbie, Darkstar und Untold jagen wir Basswellen durch die Leitung. *www.spex.de/mixtape*

SEHEN

Neue Serien auf Spex.de: Nach der Berlin-Techno-Dokumentation »After Hours« zeigen wir die Reihe »True Norwegian Black Metal« des Fotografen Peter Beste, der sich auf die Spuren der norwegischen Kirchenzündler Gorgoroth begab. Außerdem im Programm: Die Berlin-Hamburgische Mode-Blog-Reihe »The Zoo« sowie die Kunst-Serie »Art Talk« mit Jonathan Meese, Martin Eder, John Bock, Daniel Richter u.v.a. Zudem zeigen wir die Dokumentation »rip! A Remix Manifesto« des kanadischen Regisseurs Brett Gaylor, der sich mit den neuen Herausforderungen des Urheberrechts im Zuge der digitalen Evolution beschäftigt. *www.spex.de/serien*

LESEN

Die Blogs auf Spex.de: Der britische Fotograf Kevin Cummins präsentiert auf »Arca« selten gezeigte Porträts von Musikikonen, in kurzen Interviews kommentiert er die Bilder. Der Künstler Scott King präsentiert mit »Dear Me, Scott King« alte und neue Arbeiten und Texte, Martin Hossbach befragt in »Recording Companies« jede Woche Labels wie 4AD, Record Makers oder Rough Trade Records nach dem Namen ihrer Firma. Max Dax hegt und pflegt fast täglich sein Gastroproll-Blog »Dissonanz«, und geniale Musikvideos gibt es auf »msm« zu sehen, wo Moritz Schmal über Clips von bekannten und unbekannten Bands bloggt. *www.spex.de/blogs*

DIE SPEX: JETZT AUCH IM NETZ

www.spex.de
www.twitter.com/spex
www.facebook.com/spexmagazin
www.soundcloud.com/spex

REAKTIONEN

Mit diesem Bild machen Ja, Panik und der Musiker Hans Unstern derzeit auf ihre gemeinsame Split-7-Inch-Single aufmerksam. In Spex #322 tauchten sie bereits unabhängig voneinander auf: Ja, Panik als Teil der Titelgeschichte und Hans Unstern nackt als Model für die Modestrecke. Nun bewahrt Unstern als Projektion die fünf Nackten von Ja, Panik davor, sich die volle Blöße zu geben. Mehr davon!

BETR.: *POP BRIEFING, SPEX # 324*

Ich bin Leser seit 1987 und schreibe alle Jubeljahre mal einen Leserbrief, um mitzuteilen, dass ich Spex nach wie vor für das interessanteste und schönste aller Kulturmagazine halte [...] Das neue Pop Briefing hingegen finde ich gekünstelt. Mit der Behauptung, es würde die so furchtbar überkommene Rezension ›ersetzen‹, holt ihr euch noch einen Leistenbruch. Diese in ihrer Schöngeschrieben- und Zurechtgestutztheit doch reichlich inszeniert wirkenden Dialoge sind nicht anders aufgebaut als das, was ihr damit modernisieren wollt; das merkt man allein schon daran, dass der jeweils die Diskussion eröffnende Teilnehmer erstmal die nötigen Rahmeninformationen reinreicht. Und auch im weiteren Verlauf geht's dann eigentlich ganz normal plattenkritisch weiter, nur dass der eine Absatz dem anderen ins virtuelle Mäulchen gelegt wird. Ihr braucht euch von der Fließgeschwindigkeit der Informationen auf den Daten-Freeways dieser Parallelwelt nicht fickerig machen zu lassen. Noch zu jeder Platte, die mich interessierte, bekam ich in Spex Einschätzungen zu lesen, die (in welcher Weise auch immer) besser waren als alles andere. Darauf bis zu zwei Monate zu warten, hat sich für mich stets gelohnt, und sei es, um zu einer längst gehörten und einsortierten Veröffentlichung im Nachhinein noch mal den eigenen Horizont zu erweitern.

Also von mir aus auch gerne wieder altmodische Rezis. Ich bleibe euch aber ebenso treu, wenn ihr weiter ›rumbriefen‹ wollt.

Steffen Frahm (per E-Mail)

BETR.: *POP BRIEFING, SPEX # 324*

Gewiss, die deutsche Popmusikkritik ist schon lang ein armselig Ding. Sie ist noch nicht ganz tot, riecht aber bedenklich. Ein Großteil der hierzulande erscheinenden Musikmagazine ist sich als Abspielstation von Rezensionen, die direkt oder indirekt von der Musikindustrie bestellt wurden (und sei es nur durch das stille Einverständnis, dass eine Besprechung Hand in Hand mit der Veröffentlichung zu gehen habe), selbst genug. Vergaben die großen Plattenfirmen noch bis in die Neunziger hinein mehr oder minder glamouröse Interviewaufträge (»Sie fliegen fünf Tage nach New York, um die Band Y zu interviewen; Flug, Hotel und Spesen tragen wir«), so sind die Konditionen heute ungleich schlechter, die Musikindustrie darbt bekanntermaßen. Kaum ein Album, das heute noch in einem nennenswerten Musikmagazin besprochen würde, wenn das Label nicht zu den Anzeigenkunden des Magazins gehört – und umgekehrt: kaum eine negative Rezension eines Albums, wenn das Label in derselben Publikation eine Anzeige geschaltet hat. Viele Titelgeschichten werden längst von den Plattenfirmen gekauft, ebenso der Platz für die labeleigenen Tracks auf den den Heften beigelegten CDs, bei denen der Anschein erweckt wird, sie würden von der Redaktion nach künstlerischen Kriterien kompiliert.

Die Gleichschaltung der deutschen Musikpresse lässt sich hübsch beobachten, wenn neue Alben angesagter Bands erscheinen und man den quasi gleichen Text, das gleiche wohlmeinende Interview in Spex, Zeit, Musikexpress, Intro oder Stern liest. Die Konzentrationsprozesse in der Branche tun ein Übriges: Drei der größten Musikzeitschriften hierzulande, Musikexpress, Rolling Stone und Metal Hammer gehören seit längerem dem Axel-Springer-Verlag, und seit Jahresbeginn erscheinen sie in Berlin und haben einen gemeinsamen Herausgeber, nämlich den FDP-Fan und stellvertretenden Welt-am-Sonntag-Chefredakteur Ulf Poschardt (und wer fragt, wie das zusammengeht, WamS und Metal Hammer, der hat das Geschäftsmodell der Kulturindustrie nicht begriffen).

Als »Westentaschen Ulf Poschardt« wird der aktuelle Spex-Chefredakteur Max Dax nicht selten bezeichnet. Unlängst präsentierte er eine Kooperation mit einem italienischen Nudelhersteller [...] Dax hält die Aktion irgendwie für Dada, macht seinen Lesern allerdings eher ein D für ein G vor – Max Dax, der Sir Gaga des deutschen Popfeuilletons [...]

Und heute? Gerade hat das Magazin großmäulig verkündet: »Diese Spex markiert das Ende der Schallplattenkritik, wie wir sie kannten. Es gibt keine Rezensionen mehr in dieser Zeitschrift.« Also nur noch Reklame, Nudelfirmen im Impressum und von der Musikindustrie bestellte Artikel? Die Plattenkritiken sollen durch substanzarmes, facebookartiges Gequatsche ersetzt werden, was dem Verleger zumindest Einsparungen bei den Zeilenhonoraren bringt [...]

Auszug aus Berthold Seligers Artikel in: konkret, 02/2010

BETR.: *POP BRIEFING, SPEX # 324*

Den Gegenstand der Kunstkritik, es gibt ihn zweimal. Zum einen ist es der materielle oder Zeit in Anspruch nehmende Ausgangspunkt oder Anlass für eine ästhetische Erfahrung. Zum anderen sind es dieselben Dinge oder Dienstleistungen, nunmehr aber in der Form von als Medienobjekten käuflichen Waren oder soziale Funktionsträger in den Distinktionsscharmützeln alltäglicher Konkurrenzkämpfe [...]

[Es] änderte sich eine Menge, wenn von heute auf morgen der Besuch einer Oper umsonst und der Einlass fortlaufend wäre oder Galerien ihre Ausstellungen nur zu wenigen, zeitlich begrenzten Terminen öffnen würden und ihrem Publikum auch noch sündteure Eintrittskarten verkaufen würden. In solchen Fällen wäre das Verhältnis zwischen Waren und Mediengestalt auf der einen und mit ihnen verbundener oder sie negierender Kunst so verändert, dass auch die Gewohnheiten und Formate der Kritik sich ändern müssten. Pop-Musik ist dazu ein kulturelles Format, dessen Selbstverständnis immer schon von der Verankerung in der und Auseinandersetzung mit der Kulturindustrie geprägt ist. Kunst ist für Pop-Musik – anders als für die traditionellen Künste – allenfalls eine Zukunft, keine verlorengegangene Vergangenheit [...]

Der Autor dieser Zeilen war der Zeitschrift Spex jahrelang gerade auch als begeisterter Autor solcher Kritiken verbunden – und wusste dabei auch mal mehr, mal weniger, was er tat. Vielleicht berührt es ihn daher besonders seltsam, dass nun gerade Spex diesem Treiben ein Ende setzen will. Die Redaktion findet, ein gewaltiger historischer Wandel zwinge sie zu diesem Schritt. Sollte damit die langsame Zerbröselung der Werkeinheit Album gemeint sein, könnte man zustimmen. Tatsächlich greifen die Leute, durch legale wie illegale elektronische Verfahren ermutigt, zunehmend auf Tracks und Songs und andere Einheiten unterhalb des Albums zurück; sie halten sich nicht an die offiziellen Veröffentlichungstermine, die der journalistischen Bearbeitung den Anlass zum Text liefern, und sie haben bereits Blogeinträge verfasst, Remixes hergestellt oder parodistische Videos bei Youtube eingestellt, bevor die Druckunterlagen der Musikzeitschrift die Reise zur Druckerei angetreten haben.

In dieser Lage gibt es eigentlich nur zwei Möglichkeiten: Entweder beteiligt man sich an dieser

ebenso chaotischen wie ihrerseits produktiven Rezeptionsaktivität – und das geht am besten im Netz. Oder man beobachtet sie von einem externen Punkt aus und beschreibt ihre Ergebnisse [...]

Doch Spex hat einen anderen Vorschlag. In einem Editorial zum »Ende der Musikkritik« erklärt die Redaktion, in Zukunft in einem dialogischen Format über neue Tonträger berichten zu wollen. Welches Problem damit gelöst sein soll, wird nicht ganz klar. Anlass bleibt ja weiterhin der Veröffentlichungstermin sogenannter Alben. Statt dem aufgebröselten Werk und der multiplizierten Rezeption gerecht zu werden, zerbröselt man den Kritiker zur Chat-Gruppe. Angeblich würde uns schon das Netz genügend Positionen zur Musik zu halsbrecherisch aktuellen Terminen anbieten, Vorteil des Printmediums sei hingegen die Vielstimmigkeit. Doch gibt es kaum Vielstimmigeres als das Netz. Großer Vorteil von Print ist hingegen der Druck auf Autoren, so etwas wie ein Resultat formulieren zu müssen. Natürlich leiden geschriebene und gedruckte Kritiken schon mal unter diesem dezisionistischen Zwang von Deadline und Zeilenlimit, während man im Netz in der immerwährenden Anschließbarkeit an das konstitutiv Offene des Online-Textes badet [...]

Wer nur gegeneinander antretenden Personen zutraut, das Für und Wider und die darunterliegenden Facetten von Stimmungen und Urteilen austragen zu lassen, orientiert sich hingegen eher an einem klassischen als einem neuen Modell von Pop-Musik-Rezeption: nämlich an dem alten Gegeneinander der Tribes und Subkulturen, die Musik unmittelbar mit Lebensformen und vital empfundenen Überzeugungen identifizierten wie in den heroischen Jahren der Pop-Subkultur-Beziehung. Tatsächlich ist die Wiederbelebung solchen Streits auch als ein Gewinn des Spex-Experiments erkennbar: Wenn mehrere über ein Album reden, dann hört man häufiger die in letzter Zeit in jeder Form von Journalismus viel zu seltenen Stimmen der verdienten, schroffen Ablehnung des ganzen Scheiß. Es kommen jetzt nicht mehr nur die für ein Genre, einen Künstler zuständigen und immer schon überzeugten Autoren zu Wort, sondern auch grundsätzlicher Zweifel [...]

Nicht nur im Musikjournalismus haben Gespräche, Roundtables und Interviews als printjournalistische Form Konjunktur, weil sie schnelle Reaktionen ohne aufwendige Autorenaufträge ermöglichen – eine Antwort auf den vermeintlichen Zeitdruck der Netzkommunikation. Vor allem aber ist dies eine billige Form von Content: Der Befragte kriegt in der Regel kein Honorar. Praktikanten tippen Audiofiles ab, Redakteure redigieren und glätten, Autoren verschwinden. Ich votiere für das Gegenmodell: Autoren schreiben gut bezahlte, lange Texte, die nicht zum Erscheinen der Platte, des Buches, zur Einführung des Games oder zum Kinostart des Filmes erscheinen, sondern irgendwann, zu Beginn, in der Mitte oder am Ende eines Rezeptionszyklus intervenieren. Die Verbindung zum Leben, zur Rezensentensubjektivität als Testarena der Rezeption stellt nicht mehr Schnelligkeit her, sondern eine qualifizierte Langsamkeit, die antikapitalistische Tiefe eines ungehetzten Lebens im Dienste ästhetischer Reflexion. Neu ist nicht zwingend, was neu ist, sondern etwa auch das, was neuerdings für mich erledigt ist [...]

Auszug aus Diedrich Diederichsens Artikel in: FAS, 10.01.2010

BETR.: *CLAUDE LANZMANN IN HAMBURG*

»Die Normalität Israels ist das Anormale«, sagte Claude Lanzmann irgendwann im Lauf der Diskussion, die sich der Vorführung seines Dokumentarfilms »Warum Israel« anschloss. Wie wenig selbstverständlich das ist, was normal sein sollte, konnte man an diesem Montagabend allerdings auch weit weg von Israel erleben, in Deutschland, mitten in Hamburg, in einem alten Flakbunker aus dem Zweiten Weltkrieg, in dem der Club Uebel & Gefährlich beheimatet ist.

Ein Film wurde gezeigt. Die Leute standen Schlange, setzten sich, schauten zu und gingen wieder nach Hause. Das war's. »Ja, und?« könnte man fragen – und wäre beim Kern der Sache. Denn fast überall, wo in Deutschland ein Davidstern zu sehen ist, wo es um Israel geht, steht daneben ein Polizeibus, sind Poller in den Gehweg einbetoniert, Absperrgitter sollen das Durchkommen verhindern. Und nur ein paar hundert Meter Luftlinie vom besagten Hamburger Bunker entfernt, im Kino B-Movie, verhinderten im Oktober 2009 Linksradikale mit einer Absperrung, mit Schlägen und Beschimpfungen, dass eben dieser Film »Warum Israel« gezeigt werden konnte. Das war der Anlass [...], Lanzmann einzuladen, seinen Film selbst noch einmal vorzuführen [...] Man musste also mit Großalarm, mit einem Polizeiaufgebot, mit Demonstranten rechnen. Doch vor dem Uebel & Gefährlich stand eine Schlange, als gelte es, ein Konzert einer hippen Popband anzuschauen, die sonst hier auftreten. Die Leute reihten sich gut hundert Meter lang hinunter vom Vorplatz des Clubs bis zur Straße. Die Stimmung war friedlich, die Wartenden waren jung und machten das, was man eben so macht in einer Schlange: rauchen, telefonieren, über Pfützen schimpfen. Wie herrlich diese Normalität ist, konnte einem da, zum ersten Mal an diesem Abend, klar werden [...]

Auszug aus Sebastian Hammelehles Artikel in: Spiegel Online, 19.01.2010

BETR.: *CLAUDE LANZMANN IN HAMBURG*

Der Hauptact in einem Club kommt immer zu vorgerückter Stunde. So war es auch am Montagabend in Hamburgs angesagtester Diskothek Uebel & Gefährlich. Gegen 23 Uhr betrat der ehemalige französische Résistance-Kämpfer, Philosoph und Filmemacher Claude Lanzmann unter großem Applaus die Bühne des Saals, um mit Hermann Gremliza, Herausgeber der Zeitschrift konkret, und dem Kulturtheoretiker Klaus Theweleit über seinen Film »Warum Israel« zu sprechen. Zuvor hatten sich in dem proppenvollen Saal, in dem die Luft immer dünner wurde, etwa 400 Leute den dreistündigen Film angeschaut. Beeindruckend, wie gebannt die Zuschauer trotzdem den 1972 fertiggestellten Film verfolgten, der bar jeder technischen Effekte oder Actionhandlung ist und lediglich darüber fasziniert, wie der Autor mit algerischen Hafenarbeitern, russischen Einwanderern, irakischen Gefängnisinsassen oder religiösen Aktivisten über ihre Gründe spricht, in Israel zu leben. Studenten, intellektuelle Prominenz, Sankt-Pauli-Fans, ältere Herrschaften mit Antifa-Button oder Wollmantel, alle blieben bis weit nach Mitternacht, um den heute 85-jährigen Claude Lanzmann zu erleben und auch um ihm und seinem filmischen Lebenswerk ihre Solidarität zu demonstrieren [...]

Aus Doris Akrabs Artikel in: taz, 20.01.2010

BETR.: *SPEX LIVE IN HAMBURG*

Kein einziges Banner an der Bühne, keine Gratulationsreden – die Spex übte sich bei ihrem 30-Jahre-Spex-Konzert am Samstag im Hamburger Uebel & Gefährlich im Understatement. Damit war sie von den auftretenden Künstlern nicht weit entfernt. Statt mit den Prager Symphonikern [...] anzureisen, kam Owen Pallett alias Final Fantasy nur mit Loopstation und einem Musiker, der ihn je nach Lied als Gitarrist oder Perkussionist unterstützte. Auch in kleiner Besetzung schaffte es Pallett aber, das Publikum im Hamburger Uebel & Gefährlich, dessen hinterste Ecken sich während seines Auftritts als letztes noch mit Zuhörern füllten, mit seinem Spiel in Stimmung zu bringen. Etwas undankbar war sein Auftritt allerdings – denn das Auditorium wartete auf den Hauptact des Abends: Tocotronic [...] Man merkte, dass sie – die Band gründete sich in Hamburg – ein Heimspiel hatten. Schon vor dem Konzert wurde nach den Musikern – »Jan, mach den Bass lauter!« – und nach Songs [...] gerufen. Den Abschluss des Abends bildete dann Techno-Romantiker Pantha du Prince. Sein neues Album Black Noise erscheint am achten Februar. Als der Großteil der Gäste des Tocotronic-Konzerts schon gegangen war, legte er ein kurzes Set auf. Dessen Höhepunkt war »Saturn Strobe« – ein Track, der sich allerdings auf seinem letzten Album Bliss findet. Insofern übte sich auch Pantha du Prince – im Bezug auf sein neues Album – im Understatement.

Elias Kreuzmair am 24.01.10 im Zeitgeist-Blog von www.zeitjung.de

BERICHTIGUNG: *GRÜSSE AUS DEM ÄSTHETISCHEN ZOO, SPEX #324*

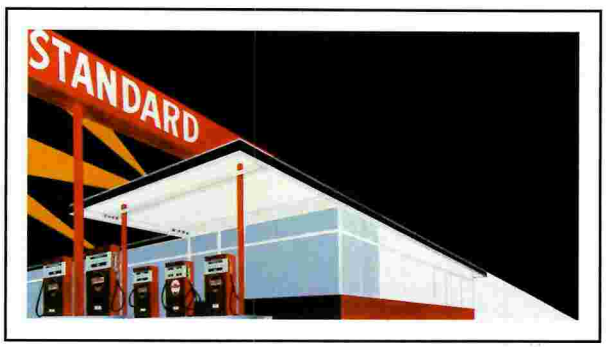
In Kito Nedos Jahresrückblickstext wurde fälschlicherweise Robert Fleck als Chef der Hamburger Kunsthalle angegeben. Das Amt des Direktors der Hamburger Kunsthalle obliegt hingegen seit 2006 Hubertus Gaßner. Robert Fleck war mehrere Jahre Direktor der Hamburger Deichtorhallen.

LESERBRIEFE BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

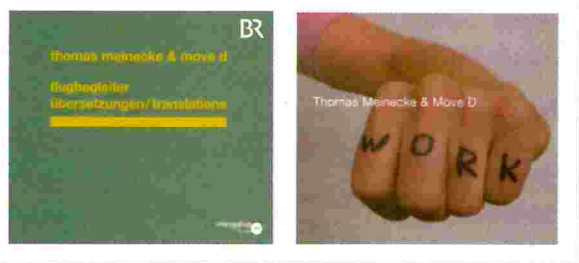


ED RUSCHA

»FIFTY YEARS OF PAINTING«

DIE RUSCHA-AUSSTELLUNG IM HDK MÜNCHEN BIETET EINE UMFASSENDE ÜBERSICHT ÜBER RUSCHAS GEMÄLDE AUS FÜNF JAHRZEHNTEN UND RÜCKT KÜNSTLERISCHE KONSTANTEN IN DEN BLICK: SEINE AUFMERKSAMKEIT FÜR DAS WORT UND DAS WORT-BILD. DEUTLICH WIRD RUSCHAS ANALYTISCHE HALTUNG GEGENÜBER DER MALEREI – SCHLIESSLICH ZEIGT DIE AUSSTELLUNG, WIE RUSCHA AUCH ERFAHRUNGEN MIT ZEICHNUNG, FOTOGRAFIE UND FILM IMMER WIEDER IN SEINE MALEREI EINFLIESSEN LÄSST. DER KATALOG ZUR AUSSTELLUNG ENTHÄLT BEITRÄGE VON U.A. ELLROY, MCKENNA UND RUGOFF.

HAYWARD PUBLISHING, 192 SEITEN, HARDCOVER, ENGLISCH



THOMAS MEINECKE & MOVE D

»FLUGBEGLEITER – ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS«
»WORK«

SEIT MEHR ALS ZEHN JAHREN PRODUZIEREN DER MUSIKER, DJ UND STUDIOBETREIBER DAVID MOUFANG ALIAS MOVE D UND DER SCHRIFTSTELLER, JOURNALIST UND MUSIKER THOMAS MEINECKE (F.S.K.) GEMEINSAM SONIC FICTION FÜR DIE ABTEILUNG HÖRSPIEL UND MEDIENKUNST DES BR. »FLUGBEGLEITER. ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS« ERSCHIEN AUF EINER DOPPEL-CD ERSTMALS 2008, ERST KÜRZLICH KAM »WORK«, DAS AUCH IM LETZTEN ›SPEX POP BRIEFING‹ DISKUTIERT WURDE UND MIT EINEM STÜCK AUF DER HEFT-CD VERTRETEN WAR, AUF DEN MARKT.

INTERMEDIUM, 1 + 2 CDS, DIGIPAKS

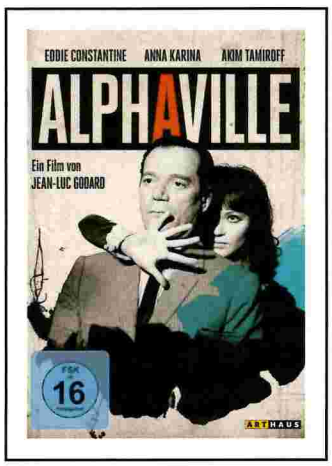
2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 55 EURO*

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 55 EURO*

*INLAND 55 EURO / AUSLAND 65 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030-69 59 72 40

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

PRÄMIENWAHL

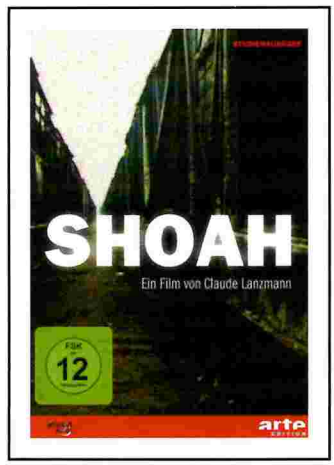


JEAN-LUC GODARD

»ALPHAVILLE«

GEHEIMAGENT LEMMY CAUTION REIST INS TOTALITÄRE ALPHAVILLE, UM PROFESSOR VON BRAUN ZU SUCHEN. VON BRAUN HAT DEN COMPUTER ALPHA 60 ENTWICKELT, DER DIE BEWEGUNGEN UND GEDANKEN DER STADTBEWOHNER STEUERT. ER VERLIEBT SICH IN NATASCHA, DIE TOCHTER DES PROFESSORS. GODARDS SCIENCE-FICTION-KLASSIKER GEWANN 1965 DEN GOLDENEN BÄREN. EXTRAS: EINFÜHRUNG ZUM FILM VON COLIN MACCABE, FEATURETTE »ALPHAVILLE, PÉRIPHÉRIES«, FILMPLAKATE, TRAILER, WENDECOVER.

ARTHAUS, 100 MIN., DVD



CLAUDE LANZMANN

»SHOAH«

DER FRANZÖSISCHE FILMEMACHER CLAUDE LANZMANN LEGTE MITTE DER ACHTZIGER JAHRE MIT »SHOAH« EINE DER RADIKALSTEN UND UMFASSENDSTEN FILMARBEITEN ÜBER DIE VERNICHTUNG DES EUROPÄISCHEN JUDENTUMS IM NATIONALSOZIALISMUS VOR. ZWÖLF JAHRE ARBEIT, 350 STUNDEN MATERIAL, NEUNEINHALB STUNDEN FILM GEGEN DAS VERGESSEN. DIESES EINMALIGE, EINDRÜCKLICHE, EPISCHE GROSSPROJEKT VERZICHTET DABEI AUF MUSIK, JEGLICHE FORM DES KOMMENTARS UND HISTORISCHES ARCHIVMATERIAL.

ABSOLUT MEDIEN, 4 DVDS, 566 MIN.

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

**INLAND 28 EURO / AUSLAND 38 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

VOR FÜNF JAHREN

Dirk Peitz spricht mit Damon Albarn über das zweite Gorillaz-Album »Demon Days«

WELL, ÄH ...

Damon Albarn hörte sich am Telefon am Montag gar nicht ... lang ungefähr so, als sei er gerade aufgestanden, es wa... Vormittags britischer Zeit, er räusperte sich also ziemlich häu... Viertelstunde ließ er einen erschreckenden Haufen Hal... hängen oder verfiel in so Hugh-Grant-mäßige katatonische ... loops kurz vorm Quasi-Stottern. Bei der Frage von oben ... ein bisschen aufzuwachen. Er sagte: »Da ist schon etwas ... dann drehte er die Frage weg von ihrem pseudoexister... hin zum Businesstalk. »Ich bin jetzt lange genug in dies... um dessen Mechanismen einigermaßen verstanden zu h... werden, und zwar nicht, weil sie die ganze Zeit unheiml... machen würden. Im Grunde ist das die Nemesis des Erfo... das Publikum durcheinander, deshalb verliert man es u... sich von Album zu Album musikalisch neu zu erfinden ... aber eine Weile lang exakt wiederholt, was man beim l... hat, funktioniert es wunderbar – Wiederholung ist offen... Erfolgs, auch wenn man das noch so schlimm finden ma... Grenze, an der Wiederholung ins komplett Öde umschläg... habe ich immer zu entfliehen versucht.«

Wenn ich das richtig verstehe, meint Damon Albarn ung... sich auch gerne mal, aber mit einem Mindestmaß an Varia... wert. Wobei es, schon um des Verständnisses der Pers... wegen, ganz hilfreich ist, wenn man sie vorher schon m... Gelegenheiten erlebt hat, bei einem Interview zur letzter... Graham Coxon mitgewirkt hat, und dann später bei einer... Platte. Was einem da schon aufgefallen war, ist die sche... Uneindeutigkeit Albarns, wenn es um Popmusik als Kun... Ausdrucksmedium für Gefühle und Weltanschauungen g... ihn offenbar schon immer von Coxon unterschieden, hat... stärker in ihrer Zeit betrachtet, als das bei Coxon der Fa... schon immer dessen totaler Glaube an das Absolute der küns... äußerung, aber nicht das Bedürfnis, in seinen besten Mo... genau das zu tun, ganz vorbehaltlos. Solange es sich gut ve... ausgedrückt: Damon Albarn hat sich, bei allem Beharren... lerischen Integrität, immer darum gesorgt, ob seine Song... die Welt da draußen. Selbst den musikalisch unzugänglic... Alben merkte man das an, diesen Willen, nicht um eines kü... willen oder bloß des Merkwürdigseins merkwürdige Musi... Insofern hat Albarn heute auch überhaupt kein Problem dam... die Gorillaz ein sorgfältig ausgedachtes und auf eine pote...

Die Gorillaz nun sind in ihrem Habitus als Figuren und mit ihrer ganzen fiktiven Untergrund-Popstar-Legende eine ziemlich offensichtliche Karikatur auf die Strukturen, Ausdrucks- und Umgangsformen der Musikindustrie. Gleichzeitig verwenden Albarn und Hewlett genau deren Kanäle, fertigen genau eines deren Produkte, und von Subversion ist dabei nicht im geringsten die Rede, ebenso wie Albarns Authentizitätsbegriff, der die Künstlichkeit und Fiktionalität des Cartoons als eigentlichen Träger von Authentizität versteht: »Das neue Gorillaz-Album ist möglicherweise realer und reflektiert erheblich stärker und authentischer die Zeiten, in denen wir leben, als die meiste andere Popmusik, die im Moment so herumgeistert – obwohl es sich doch um einen Cartoon handelt!« Die Gorillaz, sagt Albarn, seien bittebittebitte nicht ironisch zu verstehen.

Spex 06/2005 unter www.spex.de/ausgaben/spex288

Die nächste Spex: ab dem 16. April am Kiosk

MONOPOL

DAS MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN

Wie kein anderes Magazin spiegelt Monopol den internationalen Kunstbetrieb. Herausragende Künstlerporträts und Ausstellungsrezensionen, spannende Debatten und Neuigkeiten aus der Kunstwelt, alles in großzügiger und unverwechselbarer Optik: Monopol liefert Ihr monatliches Briefing zu Kunst und Leben.

Überzeugen Sie sich selbst und testen Sie Monopol gratis!

Jetzt Monopol gratis testen!

Bestellnr.: 702749

Telefon
+49 (0) 1805-47 40 47*

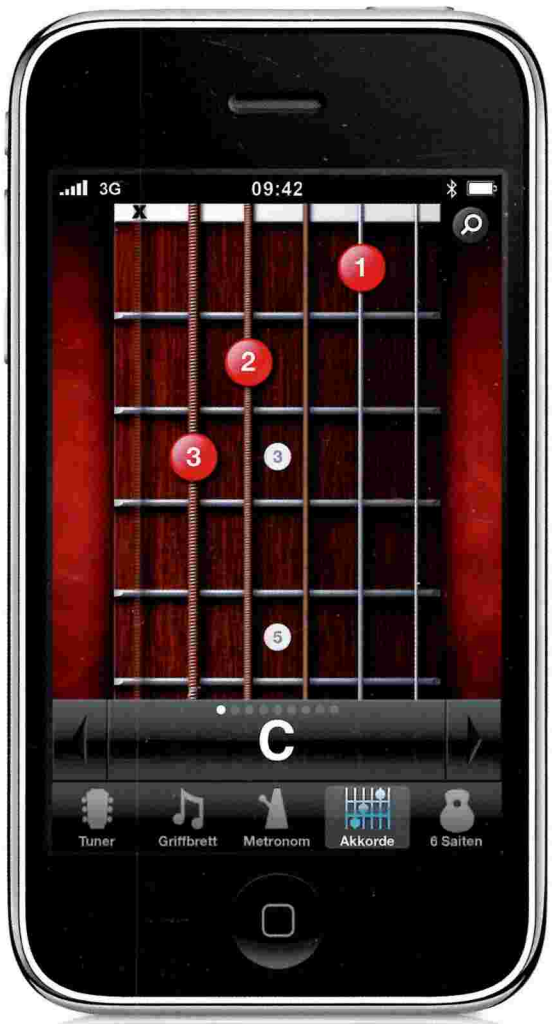
E-Mail
abo@monopol-magazin.de

Internet
www.monopol-magazin.de/abo

MONOPOL
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN

0,14 €/Min. aus dem dt. Festnetz, max. 0,42 €/Min. aus dem Mobilfunk.

Entdecke den Rockstar in dir, App für App.



GuitarToolkit

7,99 € • Lust auf eine Jam? Das iPhone hat alles, was du dafür brauchst: einen präzisen chromatischen Tuner, der das eingebaute Mikro nutzt, ein regulierbares Metronom und eine komplette Notensammlung mit über 1.500 Akkorden.

Last.fm

Kostenlos • Hör deinen persönlichen Radiosender auf dem iPhone. Wenn du deine Lieblingskünstler oder -genres eingibst, stellt Last.fm einen Soundtrack nach deinem Geschmack zusammen und gibt dir zusätzlich Bandinfos und Konzerttermine.

BeatMaker

15,99 € • Egal ob du einen Rhythmus programmieren willst oder einen ganzen Song entwirfst: Dein iPhone hilft dir mit den eingebauten Trigger Pads, Sequencing Tools und Audioeffekten hochwertige Tracks zu produzieren.

Concert Vault

Kostenlos • Wenn du mal ein Konzert verpasst hast, hör es dir doch einfach auf deinem iPhone an. Jetzt kannst du auf Tausende Live-Konzertmitschnitte zwischen 1960 bis heute zugreifen – und wirst nie mehr wirklich eine Show verpassen.

MiniSynth

1,59 € • Mit diesem leistungsstarken Synthesizer kannst du endlich deine 80er-Jahre-Band an den Start bringen. MiniSynth bietet ein 4-Oktaven-Keyboard mit kompletter Tonaufnahme, Playback und Audio File Export.

Mit über 100.000 Apps im App Store wird das iPhone immer besser. Du kannst direkt von deinem Handy aus den App Store durchstöbern und dir einfach die Apps laden, die du möchtest – in allen Kategorien von Wirtschaft bis Musik.

Exklusiv bei T-Mobile | iPhone 3GS

Stand der App-Preise: 27.01.10. Änderungen an Preisen und Programmverfügbarkeit vorbehalten.

© 2009 Apple Inc. Alle Rechte vorbehalten. www.apple.com/de. Verbindungsgeschwindigkeit kann variieren. T-Mobile-Vertrag erforderlich. Einige Apps nur auf Englisch erhältlich.